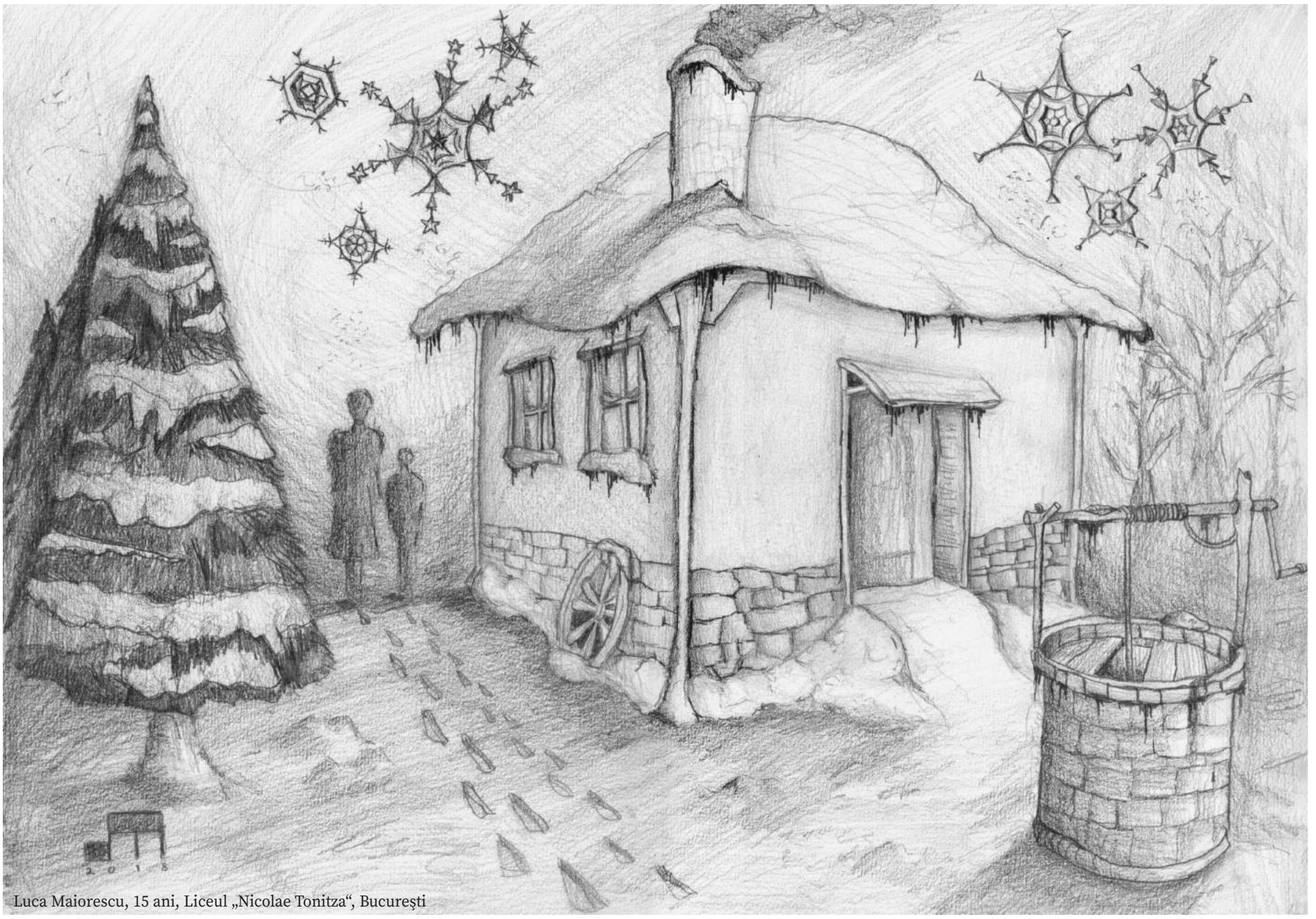
OBSERVATOR CULTURAL

Nr. 952

20 decembrie - 9 ianuarie 2019
Anul XIX/serie nouă (693)

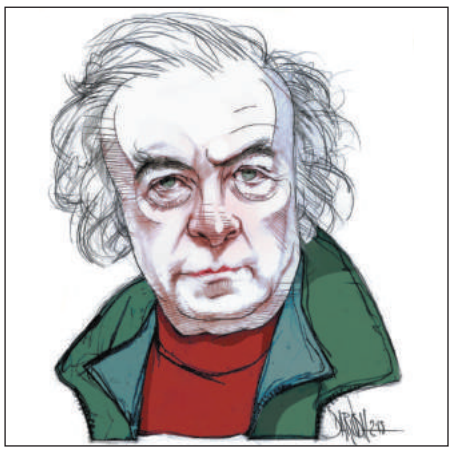
32 pagini, 5 lei
Săptămînal de informaţie şi analiză culturală
www.observatorcultural.ro



Luca Maiorescu, 15 ani, Liceul „Nicolae Tonitza“, Bucureşti

Observator cultural urează cititorilor şi colaboratorilor noştri:

Sărbători cu bine! La mulţi ani!

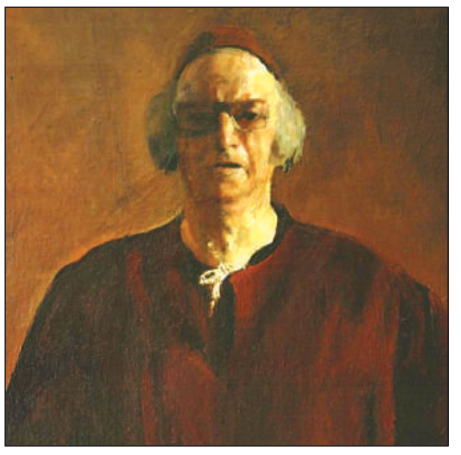


„Traversăm o perioadă de mari conflicte“

Interviu cu Norman Manea, acordat publicaţiei italiene *La Stampa*

Fabulamundi. Playwriting Europe: Beyond Borders?

Supliment realizat cu sprijinul Universităţii de Arte din Târgu-Mureş



Elevi ai lui Baba îşi omagiază profesorul

Cinci răspunsuri ale ucenicilor, la 21 de ani de la moartea maestrului

Următorul număr al revistei noastre va apărea joi, 10 ianuarie 2019

Moartea lui Ajax

Gelu Ionescu

Muzică lăutărească, algoritm și pixeli morți

Corespondenţă de la Festivalul Imaginarului din Franţa

A fost

Despre minoritatea germană din Dobrogea

Institutul Cultural Român „Titu Maiorescu" din Berlin a găzduit pe 14 decembrie un referat istoric consacrat minorității germane din Dobrogea, eveniment organizat în colaborare cu Forumul Cultural „Europa de Est" din Potsdam. Sub titlul *Germanii din Dobrogea și Primul Război Mondial – între auto-reprezentare și percepția străină*, referatul a fost susținut de către istoricul german dr. Thomas Schares, germanist din Bayreuth, care a fost între 2008 și 2013 lector DAAD la Universitatea din București și este redactorul Anuarului de Germanistică din România, *transcarpathica*.

Touch me not nominalizat la Premiile Academiei Europene de Film

Singurul film românesc prezent anul acesta la prestigioasele Premii ale Academiei Europene de Film (echivalentul Oscarurilor pentru industria cinematografică europeană), *Touch me not* (regia Adina Pintilie, Ursul de Aur și Premiul pentru Cel mai bun film de debut la Berlin), a fost nominalizat la European Discovery – Premiul FIPRESCI pentru cel mai bun debut în lungmetraj. Filmele nominalizate au fost vizionate și votate în ultimele două luni de către cei peste 3.500 de membri ai Academiei Europene de Film, cineaști, critici de film și profesioniști cu experiență din industria cinematografică europeană. Ceremonia oficială de decernare a Premiilor Academiei Europene de Film a avut loc anul acesta în Sevilia, pe 15 decembrie, la Teatro de la Maestranza. Filmul va avea premiera oficială în cinematografele din România pe 15 martie 2019.

Poezii Alese

Luni, 17 decembrie, la Librăria Humanitas de la Cişmigiu a fost lansat proiectul discografic *Poezii Alese* (vol. I), care reuneşte un set de nouă piese compuse de Daniel „Rocca" Stoicea pe versurile poeţilor români, clasici şi contemporani – Nina Cassian, Elena Vlădăreanu, Ana Blandiana, Svetlana Cârstean, George Bacovia, Adela Greceanu, Leonid Dimov, Lucian Blaga şi Mihai Eminescu. Muzica interpretată de trupa FiRMA integrează versurile poeţilor, lecturate de ei în studiourile Radio România. FiRMA este alcătuită din Daniel Rocca – voce, pian, chitară, Erhan Sorin – bas, Adrian Coman – chitară electrică, Alex Gavril – chitară electrică, Barbaselu Constantin „Bărbuţă" – tobe, percuţie. Evenimentul i-a avut ca invitaţi pe: Svetlana Cârstean, Elena Vlădăreanu, Adela Greceanu, Marica Rădoi Cristian.

Păcatul originar. O autobiografie

Marți, 18 decembrie, la Sala Union a Cinematecii Române, a avut loc lansarea volumului *Păcatul originar. O autobiografie* de Anthony Quinn, publicat la Editura Nemira, în colecția „Yorick". La eveniment au participat: Cristina Bazavan, jurnalist, Mihai Fulger, critic de film și director artistic la Arhiva Națională de Filme, Vlad Cristache, regizor și Monica Andronescu, critic de teatru, coordonatorul colecției „Yorick". Lansarea a fost completată de proiecția filmului *Zorba Grecul* (1964), în regia lui Michael Cacoyannis.

Stere Gulea la Cercul

Miercuri, 19 decembrie, în Librăria Cărturești Verona, la *Cercul*, invitatul lui Lucian Georgescu a fost Stere Gulea. *Cercul* este un proiect Cărturești în parteneriat cu CINEPUB.

S-a deschis Librăria Humanitas de la Timișoara

Noua Librărie Humanitas de la Timișoara s-a deschis vineri, 14 decembrie, noul *hub* cultural al Timișoarei aflîndu-se la intersecția străzilor Episcop Augustin Pacha și Eugeniu de Savoya, într-una dintre clădirile emblematice ale orașului, construită în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. La deschiderea festivă au participat: Gabriel Liiceanu, Mircea Mihăieș, Lidia Bodea, Ștefan Liiceanu, creatorul magazinului artizanal japonez Takumi, și Mihail Coșuleț.u.

Sîmbătă, 15 decembrie, Librăria a găzduit opt evenimente dedicate bestsellerurilor Humanitas de la Gaudeamus 2018 – lansări de carte și sesiuni de autografe –, prilej de întîlnire cu Radu Paraschivescu, Gabriel Liiceanu, Andrei Pleșu, Tatiana Niculescu, Adriana Babeţi, Mircea Mihăieş, Radu Vancu, Marcel Tolcea, Lidia Bodea, Denisa Comănescu, Robert Şerban și celebra echipă „România, te iubesc!": Paula Herlo, Rareş Năstase, Alex Dima, Cosmin Savu, Paul Angelescu, Cristian Leonte.

Cu o suprafaţă de aproape 150 mp și șapte încăperi, dintre care o cameră primitoare dedicată copiilor, iluminată cu o reprezentare la scară a sistemului solar, și magazinul artizanal japonez Takumi, în care produsele creatorilor japonezi sînt expuse în nisipul alb ce amintește de micrograd.inile Zen, Librăria Humanitas de la Timișoara oferă publicului peste 5.000 de titluri de la aproape 100 de edituri și peste 500 de obiecte specifice culturii și artei japoneze. Ca și la alte proiecte de dată recentă din lanțul de librării Humanitas, artistul Mihail Coșuleț.u a fost cel care a creat și adaptat conceptul.

Dialog eveniment Clara Usón-Mircea Cărtărescu

Pe 13 decembrie, Clara Usón şi Mircea Cărtărescu au purtat un dialog moderat de Mariana Sipos. Evenimentul intitulat *Valori universale ale literaturii* a fost organizat de către Ambasada Spaniei la București, prin Biroul Atașatului Educațional al acesteia, precum și de către Institutul Cervantes din București.

Clara Usón s-a născut la Barcelona în 1961. Are o diplomă în Drept obţinută la Universitatea din Barcelona. Primul său roman, *Las noches de San Juan*, a cîștigat premiul Lumen Feminin în 1998. A publicat, de asemenea, *Primer vuelo* (2001), *El viaje de las palabras* (2005) şi *Perseguidoras* (2006). În 2009, Clara Usón a cîștigat Premiul Biblioteca Breve cu romanul său *Corazón de napalm*. În anul 2012, ea a publicat *La hija del Este*, tradusă în limba română, care a fost încununată cu Premiul Criticilor din Spania, Premiul Ciutat de Barcelona și Premiul pentru Cultură Mediteraneană. Recent, a fost distinsă, la Tîrgul de Carte Guadalajara (Mexic), cu Premiul „Sor Juana Inés de la Cruz" pentru ultimul ei roman, *El asesino tímido*.

Primul seminar de informare RO-CULTURA

Unitatea de Management a Proiectului (UMP) din cadrul Ministerului Culturii și Identității Naționale (MCIN), în calitate de Operator de Program, a organizat miercuri, 12 decembrie, primul seminar de informare în cadrul Programului RO-CULTURA, finanțat prin Granturile SEE 2014-2021. RO-CULTURA este cel mai important program de finanțare a sectorului cultural din România, dispune de un buget total de peste 29.000.000 euro și va cuprinde 7 apeluri de proiecte.

Au fost prezentate condițiile de finanțare ale apelurilor de proiecte pentru care au fost lansate în consultare publică Ghidurile solicitantului, apeluri ce vizează: restaurarea și revitalizarea monumentelor istorice, susținerea expozițiilor inovative cu bunuri culturale mobile restaurate, precum și consolidarea antreprenoriatului cultural și dezvoltarea publicului.

Pentru a veni în sprijinul tuturor celor interesați să depună proiecte în cadrul RO-CULTURA, Operatorul de Program va mai organiza, începînd cu luna ianuarie 2019, seminarii de informare și în Brașov, Cluj-Napoca, Constanța, Iași, Pitești și Timișoara.

Va fi

De la Geneză la Revelaţie, la Galateca

Joi, 20 decembrie, ora 18.00, va avea loc la Galeria Galateca vernisajul expoziţiei *De la Geneză la Revelaţie*, semnată de Maria Cioată & David Leonid Olteanu și curatoriată de Mihai Plămădeală. Proiectul *Geneză* reprezintă dezvoltarea unei teme create cu ocazia Bienalei de Artă Contemporană de la Florenţa din 2017, unde Maria Cioată a obţinut Medalia de Aur „Lorenzo Il Magnifico". La acelaşi eveniment, David Leonid Olteanu a atras, de asemenea, atenţia, fiind medaliat pentru lucrarea sa, intitulată *Revelaţie*. În cadrul vernisajului, va fi susţinut performanceul *Time Line* de către coregrafii Maria Rusu şi Marius Dobre. Expoziţia va fi deschisă pînă pe 16 februarie 2019.

Lansare *Sîrmă ghimpată*

Joi, 20 decembrie, la ora 18.15, la Librăria din Centru din Chișinău, va avea loc lansarea antologiei *Sîrmă ghimpată. Cînd focurile se vor stinge printre ruine. Poeți ai generației războiului,* o ediție alcătuită de Claudiu Komartin, apărută la Editura Cartier, în „Cartier de colecție", cu nr.19. Ediție cofinanțată de AFCN și recomandată de *Poesis International*. Prezentare, dialog, sesiune de autografe. Participă: Claudiu Komartin.

B.P. Hasdeu savantul *versus* B.P. Hasdeu părinte

Muzeul Național al Literaturii Române și Asociația Culturală UNESCO Iulia Hasdeu organizează în ziua de 21 decembrie, ora 14.00, la sediul din Str. Nicolae Crețulescu nr. 8, un act reparator în istoria literaturii române, instrumentînd un „proces literar" Bogdan Petriceicu Hasdeu și fiica sa Iulia Hasdeu (*B.P. Hasdeu savantul* versus *B.P. Hasdeu părinte),* cu participarea unor istorici literari, actori și juriști. Sînt implicați în acțiune istorici literari, un jurist, actori care reprezintă procurorul, avocatul, martorii acuzării (2), martorii apărării (2), profesor, ziarist, editor și autor. Participă: Ștefan Velniciuc, Jeanine Stavarache, Mircea Coloșenco, Crina Bocșan, Doina Ghițescu, Gabriela Vișan, Doina Zigulescu și Adriana Ungureanu.

Tur ghidat al Revoluţiei

Turul Ghidat al Revoluției din Decembrie 1989, ajuns la a VI-a ediție, se desfășoară anual. Ultima întîlnire va avea loc sîmbătă, 22 decembrie, de la ora 17.00, sub fraza emblematică: „Cine a tras în noi după 22?". Inițiativa este apolitică, independentă și gratuită.

Concert de Crăciun

Joi, 27 decembrie, de la ora 18.30, Opera Naţională Bucureşti prezintă Concert de Crăciun (regia: Cristina Cotescu; dirijor: Tiberiu Soare, maestru de cor: Daniel Jinga). Interpretează: Ștefan Pop – invitat special, Irina Iordăchescu, Bianca Mărgean, Cristina Maria Oltean. Cu participarea Orchestrei și Corului ONB.

Concertul Extraordinar de Anul Nou

Fundaţia Calea Victoriei organizează pe 7 ianuarie 2019, de la ora 19.00, la Teatrul Naţional Bucureşti, Sala Mare, la Concertul Extraordinar de Anul Nou – ediţia 2019. Dirijorul Tiberiu Soare şi Symphactory Orchestra vor fi alături de mezzosoprana Maria Miron (Jinga), bas-baritonul Cătălin Toropoc și soprana de coloratură Mădălina Barbu. În program: Mozart, Rossini, Donizetti, Brahms, Ceaikovski, Bizet, Strauss, Delibes, Gounod şi Puccini.

Sumar

POLITIC
Bedros HORASANGIAN, 2018 – Anul centenar ____4

ACTUALITATE
DOSAR ROMÂNIA ÎN ZIARUL *LA STAMPA*
„Traversăm o perioadă de mari conflicte" – Interviu cu **Norman MANEA**, acordat publicaţiei italiene *La Stampa* ____6
Rudolf DINU, „Afirmăm vocația europeană a României" – Interviu de **Cristina GOGIANU** ____7

EDIŢII
Filip CAPSALI, Omagiu poetului latin Publius Ovidius Naso, două milenii după exil; **Yioryi VRANA**, Destin şi *Metamorfoze* ____8

LITERATURĂ
Bogdan CREŢU, Pîlpîiri speculative ____10
Ana VELICARU, Noțiuni elementare: estetica dezastrului iminent şi a disocierii contemplative ____11

TEORIA LITERATURII
Despina JDERU, Discurs îndrăgostit, actul scriiturii ____12

STUDII CULTURALE
Adrian GUŢĂ, O privire asupra „liberalizării culturale" (IX) – Arta românească în anii 1960 și în prima parte a anilor 1970 ____14

REPORTAJ
Doina IOANID, Jurnal arlezian (XI) – O încheiere fotografică ____16

ESEU
Iulian BOCAI, Cui îi e frică de Noul Ateism? ____18
Gelu IONESCU, Moartea lui Ajax ____20

ACTUALITATEA INTERNAŢIONALĂ
Adrian-Silvan IONESCU, Artiști francezi pe malurile Tamisei, 1870-1904 ____22

ARTE
FILM: **Cezar GHEORGHE**, Festivalul Internațional de Film NexT la ultima ediție ____23
ARTE VIZUALE: **Eva PERVOLOVICI**, **Benoit MAERENS**, Muzică lăutărească, algoritm și pixeli morți în Festivalul Imaginarului la Paris ____24
Cristina SABĂU, Modernism Art Deco în Bucureşti ____25

REMEMBER
Elevi ai lui Baba îşi omagiază profesorul ____26

FOCUS
Mariana GORCZYCA, Despre Europeanul de Handbal, Veste Galbene și Anul Nou ____28

RUBRICI
Michael FINKENTHAL, Intersecţii ____4
Bogdan GHIU, de-clic(k) / atelier deschis ____5
Cristina MANOLE, Lecturi în vremuri de austeritate ____13
Liviu ORNEA, Bifurcații ____19
Tudor BANUŞ & **Şerban FOARŢĂ**, T A N D E M ____21
Călin DAN, T-shirt ____27
Ioan Mihai COCHINESCU, Povestiri cu creionul chimic ____28

SUPLIMENT
Fabulamundi. Playwriting Europe: Beyond borders?

Editorial

Anul restaurației

Cristian PÎRVULESCU

În 2018 s-a desăvîrșit procesul de înlocuire a democrației de vitrină cu naționalismul de vitrină. Dar naționalismul de vitrină nu pare decît o etapă în drumul României către o destinație politică încă neprecizată, dar care poate fi oarecum anticipată din simpla analiză a discursului politic.

Privit retrospectiv, anul 2018 pare a fi cel al recuperării oficiale a național-comunismului. Național-comunismul definește o ideologie, adoptată de unele partide comuniste naționale, conform căreia, în fiecare țară, mijloacele de atingere a ultimelor obiective comuniste trebuie să fie dictate de condițiile naționale, și nu de un model stabilit într-o altă țară. Primul care a folosit național-comunismul a fost Josip Broz Tito, aceasta fiind sursă directă a național-comunismului ceaușist.

O adevărată restaurație – dacă nu cumva chiar o contrarevoluție – s-a desfășurat gradual, dublată de o permanentă lovitură de stat prin care s-a încercat schimbarea regimului politic. Iar acest tip de restaurație se adaptează perfect contextului iliberal, dar folosește o lungă tradiție „națională". Căci național-comunismul ceaușist – elaborat în laboratoarele de la „Ștefan Gheorghiu" – fusese promovat de Nicolae Ceaușescu de la sfîrșitul anilor '60, cu scopul de a legitima regimul instalat de sovietici în România, recuperînd deschis moștenirea naționalismului interbelic (Nicole Iorga, Octavian Goga etc.), cît și discret, pe cea a legionarismului. Or, dacă național-comunismul se regăsește în plan politic prin „suveranismul" îndreptat împotriva Occidentului, (neo)legionarismul, protejat încă din primii ani ai tranziției, se vede în plan cultural și societal prin promovarea liniei recuperării identitar-religioase a trecutului autentic. Dacă național-comunismul, deja prezent în discursul și ideologia PRM, intrase în hibernare, în cazul legionarismului am asistat în ultimii ani, dar cu precădere în 2018, la resuscitarea sa, astfel că, prin campania prilejuită de referendumul ratat pentru „familia tradițională", acesta a trecut dintr-o fază latentă într-una manifestă.

Intrarea României într-o fază postdemocratică – definită în sensul lui Colin Crouch, ca un sistem politic care succede democrației, afișează și chiar revendică principii democratice, dar nu le respectă; pentru Crouch există două forme ale postdemocrației, una ușoară, tehnocratică și alta dură, autoritară, în România, după eșecul experimentului tehnocratic al guvernului Cioloș, asistăm la instalarea celei de-a doua forme de postdemocrație a evoluției sale politice – a oferit partidelor postcomuniste românești mainstream ocazia să-și consolideze pozițiile de putere. Profund dezideologizate, a căror acțiune vizează doar accesul privilegiat la resurse și menținerea la putere, aceste partide-cartel depind de baza lor locală, or, din acest punct de vedere, PSD, s-a dovedit, prin cei aproximativ 55% dintre primari pe care îi deține, mai adaptat decît PNL. Dacă, la începutul tranziției național-comunismul era promovat doar de partidele anti-sistem, precum PUNR și PRM, astăzi acesta este asumat de principalul partid de guvernare. Între timp, din ce în ce mai izolată pe plan european, România se afundă tot mai mult în amalgamul post-democratic al iliberalismului.

Oricum, coincidență sau nu, tocmai acum, în luna decembrie, cînd se celebrează – în ultimii ani cu timiditate – Revoluția din 1989, Consiliul Național al PSD a confirmat oficial această linie ideologică care se fondează pe tezele național-comunismului ceaușist. Dar asemănările dintre PSD-ul condus de Liviu Dragnea și defunctul PCR nu se opresc aici. Dincolo de sursele de inspirație ideologică, se observă revigorarea tradiției cultului personalității liderului, a imobilismului organizațional și mai ales a eliminării pluralismului intern.

Evoluția ideologică și organizațională a PSD a readus România într-o situație în care nu se mai aflase de la începutul anilor '90. La sfîrșitul anului au venit, inevitabil, avertismentele Comisiei Europene prin Raportul MCV sau Rezoluția Parlamentului european din 13 noiembrie, precum și recentele Concluzii ale Consiliului UE privind mecanismul de cooperare și de verificare, adoptate de Consiliu de Afaceri Generale pe 11 decembrie 2018. Ultimele, adoptate de principala autoritate a Consiliului UE, cea a cărei președinție o preia Romania la 1 ianuarie, exprimă clar situația: „Consiliul ia act de faptul că raportul Comisiei evidențiază o serie de îngrijorări serioase și de evoluții negative care au pus sub semnul întrebării caracterul ireversibil și durabil al reformelor". În același document „Consiliul salută măsurile pozitive luate de Bulgaria în perioada de raportare și hotărîrea și ambiția de care a dat dovadă Guvernul bulgar pentru a continua procesul de reformă în vederea îndeplinirii tuturor obiectivelor de referință din mecanism".

Această schimbare de direcție este rezultatul conjugat al politicii guvernamentale din ultimul an și al șirului de „reforme" impuse printr-un Parlament devenit o docilă mașină de vot. După cîștigarea alegerilor parlamentare din decembrie 2016, PSD a schimbat trei prim-miniștrii, dar abia odată cu numirea Vioricăi Dăncilă în această poziție Liviu Dragnea a ajuns la o formulă politică care să-i permită să dețină simultan controlul asupra a două din cele trei puteri. Mai rămînea de rezolvat problema rezistenței puterii judecătorești și a anihilării acelei părți din executiv care nu putea fi controlată, cea reprezentată de președinte. Schimbării pas cu pas a regimului politic și paralizarea instituțională a președintelui devenea posibilă printr-o acțiune parlamentară concertată cu cea a Curții Constituționale. În același timp, neutralizarea puterii judecătorești, uneori chiar cu concursul unor reprezentanți ai acesteia, a fost posibilă prin „reformarea" sistemului la care au contribuit atît tovarășii de drum de la ALDE, cît și UDMR.

Dar restaurația național-comunismului rămîne încă parțială, cîtă vreme controlul absolut al tuturor puterilor nu va fi fost obținut. Or, de la eșecul referendumului pentru modificarea într-un sens reacționar a Constituției la evaporarea treptată a majorității parlamentare, situația PSD sub conducerea lui Liviu Dragnea devine din ce în ce mai dificilă. —

OBSERVATOR CULTURAL

Editor: Fundaţia Observator cultural

Redactor-şef: Carmen Muşat
Redactor-şef adjunct: Ovidiu Şimonca

Secretar general de redacţie: Alina Purcaru (purcarualina@yahoo.co.uk)
Redactori: Adina Diniţoiu (adinadinitoiu@yahoo.com), Silvia Dumitrache (silvia.dumitrache@observatorcultural.ro), Cezar Gheorghe (gheorghecezar@yahoo.com), Doina Ioanid, Iulia Popovici (iulia_popovici@yahoo.com), un cristian (un_cristian@yahoo.com)
Administrare *site* şi redactor *web*: Cezar Gheorghe (gheorghecezar@yahoo.com)
Tehnoredactare: Maria Vlădulescu, Petre Apostol
Corectură: Mirela Vişan, Alina Ciulacu
PR, Comunicare: Silvia Dumitrache (silvia.dumitrache@observatorcultural.ro)
Marketing şi Secretariat: Ana-Maria Al-Ghafri (anamaria_observator@yahoo.com), Emanuela Ignăţoiu-Sora
Asistenţă reţea: Claudiu Otlăcan
Difuzare: Niculae Zăpuc; E-mail: zapucniculae@yahoo.com

nr. 952 (693) 20 decembrie 2018 - 9 ianuarie 2019

Operaţiuni contabile şi bancare: Andreea Mitran
Consultanţă juridică: Muşat&Asociaţii
Tipar: Tipoart Idea Studio s.r.l., Tel: 0723.531.624, Bucureşti

Adresa redacţiei: Observator cultural, str. Herăstrău nr. 13, sector 1, Bucureşti; Cod poştal: 011981
Telefon: 021-230.84.44; **Fax**: 021-230.85.81;
E-mail: contact@observatorcultural.ro, **Website:** www.observatorcultural.ro
ISSN 1454-9883

Abonamentele se fac la sediul redacţiei, str. Herăstrău nr. 13, sector 1, Bucureşti, prin mandat poştal pe numele Ana-Maria Al-Ghafri sau în contul deschis la BRD-Groupe Société Générale Dorobanți: **RO07BRDE445SV76056744450 în lei.**

Instituţiile bugetare pot achita abonamentele în contul din Trezoreria sector 1, Bucureşti: **RO23TREZ7015069XXX006091.**

Abonamentele pentru străinătate se fac achitînd costul la redacţie sau prin virament bancar în contul: **RO47BRDE445SV76056914450 în EURO.**

Tip abonament	3 luni	6 luni	12 luni
Naţional	65 Lei	120 Lei	220 Lei
Pentru studenţi şi pensionari	55 Lei	100 Lei	190 Lei
Străinătate	20 Eur	36 Eur	50 Eur

După achitarea abonamentului, aşteptăm prin fax sau prin email adresa dvs. de expediție pentru a vă putea trimite revista.

POLITIC

2018 – Anul centenar

Bedros HORASANGIAN

Am tot așteptat cu emoție și fel de fel de nostalgii identitare această sută de ani de la Marea Unire a românilor. Am tot sperat că va fi un moment nu doar de solidaritate națională și elan patriotic, ca la 1848, 1859, 1918 sau 1989, ci și de redeșteptare a unei identități pe care multiculturalismul și globalizarea o pun sub semnul relativului. Am tot pritocit ce s-a întîmplat în suta de ani care s-a scurs peste noi și desparte proiectul de țară numit România Mare din 2018, un an plin de gîlcevi, nu doar politice, de acuze de toate felurile, de un soi de neputință de a trece peste neajunsurile țării și ale oamenilor care o locuiesc, pentru a crede în ceva care să ne unească. Acel sentiment comunitar și acea solidaritate care să ne conducă și la bine și la rău. Acea comuniune cu celelalte nații ale lumii, făcîndu-ne părtași la bucuria de trăi.

E drept că sînt multe necazuri și nedreptăți pe lumea asta. E limpede ca lumina zorilor – sau a ecranelor de computer, mai nou – că nu lipsesc marile nenorociri, conflicte armate, atentate teroriste, epidemii, accidente, cutremure și taifunuri care să ne pună în gardă că treburile lumii nu sînt în ordinea lor firească. De parcă ar fi fost liniște și pace vreodată pe acest pămînt. Și totuși. Românii și România sînt obligați de propriul lor destin să bată palma cu ei înșiși. Democrația și un stat democratic presupun și toleranță, și generozitate, și protecție socială, și apărarea fruntariilor Țării și Neamului, și educație, și cultură, și sănătate, și drumuri ca lumea, și o industrie modernă, și o agricultură eficientă, și cîte și mai cîte se pot face în România dacă am găsi un modus vivendi între cei care se tot gîlcevesc azi. Nu doar noi coduri de procedură penală sau legi ale Justiției. Am rămas încremeniți în acest proiect. Oricîte efecte ar avea.

La o sută de ani de la Marea Unire din 1918 ne găsim dezbinați și plini de resentimente. Unii împotriva altora. Nu e bine și nici de folos. E loc pentru toată lumea, fără să ne iubim neapărat, dar să ne tolerăm reciproc. Băgatul la pușcărie cu tot dinadinsul nu e o soluție pe termen lung. Traiul mai bun ar fi un deziderat accesibil. Nici matrapazlîcurile la toate nivelurile, care produc daune imense economiei și vistieriei Statului, nu sînt de acceptat. Nici acuzele grave de trădare națională – o aiureală și punerea sub acuzare a premierului, dar și cea preconizată acum președintelui – nu pot duce la nimic bun. S-a gândit oare cineva că acel mult incriminat *Pupat Piața Endependenții* ar putea avea și un rol pozitiv? *Mai lasă Costică, mai lasă Mitică, las' bre că ne înțelegem pînă la urmă* ar putea fi de preferat urii, resentimentelor și ochilor ieșiți din orbite. Oricînd ar fi de preferat compromisul și descurcăreala care ne-au scos de multe ori din impas – oricît le-am incrimina printr-o etică maximalistă, care la noi n-a dat roade nicicînd. E de preferat oare codul lui Lek (un fel de ochi pentru ochi, dinte pentru dinte, un cod etic din Albania medievală, care produce efecte și azi pe alocuri), care n-a dus – mereu și peste tot prin lume – decît la violență și pierderi imense sub toate aspectele?

Acesta ar putea fi proiectul de țară pentru următoarea sută de ani: să ne integrăm în Europa spațiului Schengen și să ne împăcăm cu noi înșine. Să recăpătăm încredere în liderii noștri. Să-i schimbăm, *la vot*, pe cei pe care nu-i agreăm. Dar să guvernăm *responsabil*, cum PSD n-a reușit în ultimii doi ani. Sîntem din aceeași plămadă. N-avem cum să fim noi *gigea*, și politicienii *cîh*! Să credem în puterea regeneratoare a unei întregi națiuni. Oricât de perimate ar putea fi azi aceste vorbe, ce ar părea inadecvate unei modernități superficiale, care se consumă la iuțeală. Cu ce rămînem dacă ne tot gîlcevim la nesfîrșit? Cineva – cine? – ar trebui să spună *Destul!, Ajunge!.* Ar fi marea provocare nu doar pentru alegerile viitoare, europarlamentare, prezidențiale, locale şi parlamentare, care vor avea loc în următorii doi ani. Votul cetățenilor va consfinți, eventual, ceea ce ne dorim; ieșitul în stradă nu este singura soluţie.

Există un exemplu, în această direcție. Schimbarea de registru politic din 2018, din Armenia. Cînd și unde un jurnalist a plecat pe jos, spre Erevan, și a ajuns în Capitala țării, după ce a mers pe jos 200 de kilometri alături de cîteva mii de protestatari, care voiau schimbarea nou-numitului premier, fost deja de două ori președinte, și care, printr-o manevră politică girată de un Parlament susținător, ajuns prim-ministru. Ce a mers la Moscova – rocadele Putin-Medvedev – n-a ținut la Erevan. Și așa s-a ajuns ca, în doar cîteva luni, să se schimbe configurația Parlamentului – victorie zdrobitoare a lui Nikol Pașinian și a susținătorilor săi prin alegeri anticipate, care au măturat vechiul partid de guvernământ (un fel de PSD, să zicem, dincolo de diferențele de rigoare) – şi i-au adus la guvernare. Greul abia acum începe. Ce să facă noul lider cu puterea? Cei care l-au contestat nu au dispărut în neant.

Întorcîndu-ne la Bucureşti, cei care nu l-au votat pe actualul președinte Iohannis fac şi ei parte dintre alegători. Nu știm cît de activi, dar există. Cele șase luni de președinție a Consiliului Uniunii Europene ar putea fi un bun pretext pentru a aplana conflictele interne și pentru a stinge, pe cît posibil, intențiile belicoase de ultimă oră ale părților. Este imposibil să nu existe soluții. Cine și-ar fi închipuit, la intrarea României în Primul Război Mondial, că țara va ieși reîntregită? Și totuși, rotirea astrelor ne-a fost favorabilă. Dincolo de prestația exemplară a actanților politici și militari. De la Regele Ferdinand pînă la şefii guvernelor Ion I.C. Brătianu și Alexandru Marghiloman, de la generalii armatei române, Averescu, Prezan și Eremia Grigorescu, pînă la ultimul soldat. Am ieșit victorioși și pentru că Regina Maria și diplomația românească au fost la înălțime și au lucrat în interesul națiunii române, la semnarea Tratatelor de Pace de după 1918. Nu are rost să facem comparații cu actualitatea noastră politică de azi. Dar nimic nu e bătut în cuie, cum se spunea cîndva. Cred că putem depăși toate situațiile, credem cu tărie că se pot găsi soluții politice care să ne reunească după mulți ani de dezbinare postdecembristă.

Se poate face ceva? De ce nu? Sărbători Fericite și La Mulți ani! —

Primăria Capitalei
TEATRUL ODEON
20 & 21 decembrie 2018
5 & 6 ianuarie 2019
WILLIAM SHAKESPEARE
HAMLET
cu: EDUARD TRIFA MARIAN GHENEA ANA MARIA MOLDOVAN VALENTIN POPESCU IOANA BUGARIN VLAD BÎRZANU
ALIN STATE CEZAR ANTAL IRINA MAZANITIS LAURENȚIU LAZĂR MEDA VICTOR IOANA MĂRCOIU ANDA SALTELECHI SIMONA
POPESCU IOSIF PAȘTINA DIANA GHEORGHIAN MĂDĂLINA CIOTEA MARIAN LEPĂDATU RELU POALELUNGI IOAN BATINAȘ
decorul ANDREI BOTH costumele LIA MANȚOC
regia DRAGOȘ GALGOȚIU

Intersecții

Mondrian, echilibrul și stabilitatea

Michael FINKENTHAL

Zilele acestea, am găsit printre însemnările mele un citat interesant din Mondrian, în care acesta susținea că arta este singura noastră salvare atunci cînd ne regăsim total dezarmați în fața lipsei de interes în existența de toate zilele (citatul exact este: „art is only a substitute while the beauty of life is still deficient", urmat imediat de „it will disappear in proportion, as life gains in equilibrium"[1]). Două constatări surprinzătoare sînt reunite în această frază: arta este o amăgire, o consolare în cel mai bun caz și, în același timp, o iluzie efemeră, sortită oricum pieirii, odată atins un echilibru înspre care tindem mereu, atît în mod colectiv, cît și individual. *Utopia* pare a fi cea care realizează acest deziderat în care un echilibru *stabil* domină în societate și un fel de împăcare senină cu sinele se instalează la nivel individual. A doua parte a observației pictorului olandez, care acum aproape o sută de ani a inventat o variantă *sui generis* a unui constructivism artistic divergent față de cel care l-a precedat, este și ea foarte interesantă și plină de tîlc (voi reveni mai jos asupra acestui aspect). Pentru moment, aș vrea să subliniez faptul că Mondrian vorbea despre o frumusețe a *vieții* (the „beauty of the life") și nu despre semnificația, esența sau valoarea ei în plan etic sau religios. Filozofii modernității tîrzii au remarcat cu mult înainte deficiențele intelectuale ascunse în spatele argumentelor de mai sus: Rachel Bespalloff, care l-a urmat pînă la un punct pe Leon Șestov și gîndirea sa existențială, a vorbit despre „o deficiență intrinsecă existenței" (*une faille dans l'existence*), Șestov însuși identificînd această deficiență cu incapacitatea omului modern de a crede într-un Transcendental absolut. Vorbeau cu toții, în fapt, despre același lucru?

Mondrian pare să propună o ieșire din impas oarecum asemănătoare cu aceea încercată și de întemeietorul suprarealismului, André Breton. La începutul articolului menționat mai sus, autorul, Kenneth Frampton, scria că „mișcarea *De Stijl* și cea neoplastică în general, care și-au trăit existența vreme de mai puțin de 20 de ani, aproximativ de la 1917 și pînă prin mijlocul anilor 1930, a fost definită de trei personalități: pictorii Piet Mondrian, Theo van Doesburg și arhitectul Gerrit Rietveld" [*ibid.*]. Rădăcinile lui Mondrian erau implantate în tradiția grupului „clasicist" *Arti et Amicitiae* înființat la Amsterdam în prima jumătate a secolului al XIX-lea, mișcare căreia acesta i s-a alăturat în 1896[2]. Curînd după aderarea la acest grup, influențat în acel moment de arta clasică flamandă, pictorul își va îndrepta privirile înspre impresioniștii francezi, ceea ce îl va aduce în cele din urmă la Van Gogh și la Cézanne, care prin peisajele și naturile lor moarte nu reproduceau natura, ci mai degrabă o recreau. Din 1898 și pînă la sfîrșitul primei decade a secolului următor, perioada în care se pare că Mondrian i-a descoperit și pe expresioniștii germani, acesta începe să se orienteze înspre o artă dominată de imagini provenite mai degrabă din interior, o pictură executată în acord cu imperativele imaginației artistului. În 1911, el va pleca la Paris (de unde va reveni la Amsterdam în 1914), unde cubismul domina de acum avangarda artistică; drumul lui Piet Mondrian înspre o artă a nonfigurativului, arta abstractă, înspre neoplasticism era, de-acum încolo, larg deschis[3]. Într-un dialog publicat în 1919, pictorul explica trecerea sa de la figurativ la neoplasticism în felul următor: „Am început prin a mă exprima prin intermediul naturii. Apoi, dacă observați cu atenție evoluția picturii mele, veți remarca abandonarea treptată a caracterului «naturalistic» al lucrurilor, pentru a mă îndrepta din ce în ce mai mult înspre expresia plastică a relațiilor dintre acestea" („I expressed myself *by means* of the nature. But if you carefully observe the sequence of my work, you will see that it progressively abandoned the naturalistic appearance of things and increasingly emphasized the plastic expression of relationships"[4]). Explicația conceptului de „expresie *plastică* a legăturilor care se stabilesc între obiectele pictate" este simplă: „to be expressed plastically [...] relationships must be represented only through color and line" [*ibid.*], adică dezideratul este împlinit atunci cînd aceste relații sînt descrise exclusiv prin liniile și culorile care constituie desenul. Asta deoarece natura, capricioasă, tinde mereu să diminueze culorile și formele în favoarea liniilor curbate și a corporalității obiectelor. Explicația este doar parțială, fiindcă întrebarea cum poate fi exprimată „plasticitatea" doar prin linie și culoare rămîne. Mondrian taie nodul gordian răspunzînd simplu, prin crearea unei permanente tensiuni între cele două. Tîlcul de care vorbeam mai sus este ascuns în paradoxul tensiunii permanente care creează un echilibru stabil; dar nu și stabilitate, spune fizicianul din mine. —

15 decembrie 2018

1. Kenneth Frampton în *Concepts of Modern Art*, Edited by Nikos Stangos (Thames & Hudson, London, 1994), p. 141.

2. Detaliile bigrafice reproduse aici provin din introducerea lui Susie Hodge la volumul *Piet Mondrian, Masterpieces of Art* (Flame Tree Publishing, London, 2015).

3. Primele esuri dedicate neoplasticismului au fost publicate în *De Stijl* în decursul anilor Primului Război Mondial (1917-1918), traduse în franceză și publicate în volumul *Le Néo-Plasticisme* (Editions de l'Effort moderne, Léonce Rosenberg, Paris, 1920); în 1937, volumul de eseuri *Plastic Art and Pure Plastic Art* a fost publicat în limba engleză.

4. Articolul intitulat „The New Art – The New Life" a fost publicat în *The Collected Writings of Piet Mondrian* la Boston in 1986; eu urmez, în citările mele, antologia *Art in Theory 1900-2000*, editată de Charles Harrison și Paul Wood (Blackwell Publishing, Oxford, 2002), p. 284.

de-clic(k) / atelier deschis

Post-sincronizare, retro-sincronizare – traducere

Bogdan GHIU

Am participat, săptămîna trecută, la Paris, la un colocviu organizat de cunoscuta EHESS, Școala de Înalte Studii în Științe Sociale (École des Hautes Études en Sciences Sociales) și Universitatea din București, un colocviu de „bilanț și perspective" în legătură cu Școala Doctorală franco-română creată imediat după Revoluție la București, mai precis, între București și Paris. Nu voi intra (acum) în detaliile acestor foarte interesante „microistorii", aș vrea doar să spun, pe scurt, ce am avut eu de spus.

Trebuie, deci, spus că am fost invitat la acest colocviu în calitatea mea de traducător de filozofie și științe-umane-și-sociale franceze. Și cred că, așa cum am trăit-o eu cel puțin, această „microistorie" poate fi divizată în mai multe perioade clare. Între 1990 și 2000, aproximativ, am asistat la, de fapt am trăit și am produs, am participat la un nou val, caracteristic, dacă nu structural, pentru istoria nu numai culturală română. Este vorba de bine-cunoscuta *sincronizare*. Numai că, în cazul (micro)procesului istoric la care am luat parte eu, a fost vorba (ca întotdeauna, de altfel) de ceea ce cu ocazia acestui colocviu am propus să numim *post-sincronizare* (după realizarea, în film, a „post-sincronului"): recuperarea mai mult sau mai puțin imediată, oricum apropiată în timp, încă „în timp" sau „la timp", a unui decalaj, anularea, întîrziată, dar totuși rapidă, a unui defazaj, în timp ce el încă durează, se află încă în curs, chiar dacă nu noi l-am inițiat și nici nu i-am prins propriu-zis începuturile. Raliere.

În paranteză (sau, de fapt, nu) trebuie spus că *post-sincronizarea* (sau post-sincronia) trebuie distinsă, căci se luptă întotdeauna, cel puțin la noi, și de aproape 30 de ani pînă azi tot mai intens, aflîndu-se deci într-o opoziție radicală cu ceea aș numi *retro-sincronizare*, altfel spus, cu ceea ce mult mai comun s-ar numi gîndire și acțiune conservatoare, paseistă, retrogradă (la propriu) și chiar reacționară, care, adică, încearcă să reactualizeze, să reînvie, să readucă în prezent, să se (și ne) „sincronizeze" cu lucruri de mult trecute, de mult apuse și de multe ori chiar „depășite" (refulate, „pedepsite" mai mult sau mai puțin revoluționar în/de istorie), trecînd, sărind tocmai peste trecuturi mai apropiate. Or, cultura română cel puțin, construită pe complexul (și alibiul) întîrzierii, este – azi, poate, mai mult ca oricînd, sau cel puțin la fel de intens ca în momente istorice pline, de cotitură, ale ei – terenul de bătălie dintre voințele de post-sincronizare și cele de retro-sincronizare. Nu acesta este prezentul nostru, o bătălie între trecuturi?

Or, în deceniul 1990-2000, cultura română, așa cum am participat eu la ea, a fost o imensă etapă de *post-sincronizare* aflată în confuzie, în imanență, în indistincție cu fenomene de *retro-sincronizare* (între timp, apele, din fericire, s-au despărțit). Mai clar spus, incipientele mari edituri românești, generaliste, se băteau să traducă marile numele ale așa-numitei *French Theory*, gîndire în același timp radical, dar post-masiv critică *franceză*, „creată" însă ca forță culturală global-hegemonică în și prin intermediul cîmpului academic american (așa cum altădată romanii creaseră gîndire-forță din și cu „materie" grecească).

Panteonul Foucault-Derrida, dar și Bourdieu, Baudrillard, apoi, imediat, Bataille etc. (nu multă lume) era deci la modă, în culmea „dominației", dar deja spre sfîrșitul actualității bio-istorice (care numai la „noi", pe fond de continuă retro-sincronie, înseamnă evacuare, eliminare, uitare, dispariție; la „ei", asta a însemnat clasicizare, canonizare, instalare mai mult sau mai puțin definitivă). Toate marile noastre edituri, cele cîteva, adică, aflate la început de (nou) drum (Humanitas, Univers, dar și Nemira etc.) s-au repezit să traducă acest panteon încă viu, iar eu am fost acolo și m-am lăsat purtat, cu încîntare, de val. Extaz istoric.

Ceea ce va face însă pentru totdeauna diferența esențială a acestei gîndiri este că dominația, hegemonia, moda, puterea ei era o contra-putere, o ireductibilă forță critică. De fapt, ca să spun lucrurilor pe nume așa cum le gîndesc eu, acum, din perspectiva nu „traductivă", nu „traductologică", ci poate mai nimerit, mai actual spus *tradologică* (despre toți acești termeni, nu aici și nu acum, nu este nici momentul, nici locul), toate aceste teorii critice pe care, fals unificator, le-am putea numi „rizomatic-deconstructive" sau „post-metafizice" erau în sine niște fenomene de traducere, ele se ofereau deja traducerii, pentru că propuneau, susțineau, fără să-i spună așa, traducerea. *French Theory* a fost *în sine* un fenomen de traducere, de critică a originalului și a fundamentului, a originii și a unicității, a esenței și a substanței, de multiplicare prin acaparare și apropriere, deci de creație prin hibridare. Ele se *ofereau*, prin urmare, traducerii, existau prin/ca traducere. Cum să nu traduci, atunci? Cum să te opui? Și de ce-ai face-o?

(Va urma)

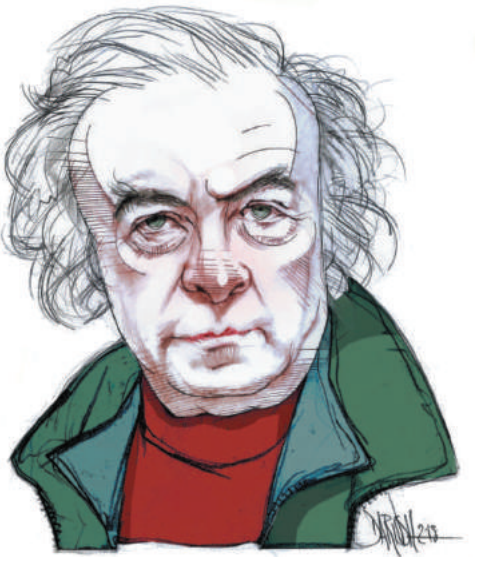
Dosar România în ziarul *La Stampa*

De mai bine de trei ani, în fiecare joi, împreună cu ziarul *La Stampa* – una dintre cele mai prestigioase publicații din Italia, cu o tradiție de un secol și jumătate – apare suplimentul *Origami*. Cu titlul *România – euro-entuziaștii*, numărul 145 din 18-24 octombrie a fost dedicat în întregime țării noastre. Pe prima pagină este reprodus un fragment dintr-o conversație a lui Emil Cioran cu Guido Ceronetti, apărută în *La Stampa* acum aproape 40 de ani: un fragment-oglindă pentru raporturile actuale dintre Europa și Rusia. În viziunea sa, Cioran opune unei Europe „înfrînte, preocupate să iasă din istorie și să se dedice exclusiv liturghiei vacanțelor și weekend-urilor" o Rusie puternică, convinsă de propriul rol în istorie, care vede în vechiul continent un gol de umplut. Tot în trena numelor celebre de intelectuali ai exilului românesc este și fragmentul din singurul roman al lui Eugen Ionescu, *Însinguratul*, citat cu titlul „Sînt cu toții deja închiși în sicriele lor transparente". Interviul cu Norman Manea – pe care-l puteți citit integral în acest număr – vine să completeze vocile celor doi cu o directă ancorare în chestiunile actuale. În aceeași linie este și articolul despre regizorul Radu Mihăileanu, născut la București, dar stabilit în Franța încă din anii '80, devenit celebru cu filmul *Train de vie* (un film despre Holocaust într-o cheie asemănătoare celei din *La vita è bella*). Despre această cheie, a umorului, Mihăileanu spune că „Poate ar trebui să-i mulțumesc dictatorului sub care am crescut, Ceaușescu. M-a obligat să cresc într-un mediu în care cel mai bun antidot pentru tragismul situației era tocmai acela de a o lua în rîs. Cum oroarea în care trăiam era de nesuportat, ne foloseam de umor ca de o gură de oxigen ca să putem merge mai departe".

Editorialul, semnat de Marco Bresolin, reprezintă o prezentare a situației social-politice actuale a României, bine plasată în contextul apropiatei preluări a președinției Consiliului UE. Articolul face o trecere în revistă a evenimentelor recente care îi îngrijorează pe oficialii de la Bruxelles: recentele reforme în Justiție și adoptarea unor măsuri care „riscă să slăbească lupta anticorupție", protestele continue din ultimele luni și replica violentă a jandarmeriei la cel din 10 august, figura de marionetă a primului-ministru. Ceea ce ne diferențiază însă, remarcă jurnalistul italian, de țări precum Ungaria sau Polonia e faptul că „românii încă văd Europa ca pe o oportunitate și nu ca pe o problemă". Lîngă articol este harta emigrației românești în Europa: comunitățile cele mai mari, în Italia fiind de departe cea mai numeroasă, urmată de cea din Spania, Germania, Marea Britanie și Franța. Aceasta e completată de o hartă a celor mai mari comunități românești din Italia. Alte cîteva articole compun tabloul raporturilor italo-române, de la un șir de portrete ale unor români care trăiesc în Peninsulă, cu diferite meserii și povești, la cei care studiază acolo, la relațiile economice dintre cele două țări și miile de afaceri italiene deschise la noi, cu precădere în Transilvania. Printre aceste articole, se regăsește și cel semnat de un jurnalist român: Mihaela Iordache alege să vorbească tocmai despre paradoxurile și contrastele societății românești. Firește, printre toate acestea se strecoară și scurte pastile de umor, imagini devenite clasice (aproape clișeu, precum cea a lui Vlad Țepeș – Dracula), date generale despre țara noastră. (**Cristina GOGIANU**)

„Traversăm o perioadă de mari conflicte"

Interviu cu Norman MANEA, acordat publicaţiei italiene *La Stampa*



Desen de Dariush Radpour

În vremurile acestea se întîmplă adesea să auzi comparații cu anii '30. Asemănări cu furia, intoleranța, extremismul care au împins lumea în brațele celei mai sîngeroase catastrofe din istoria omenirii. Te cuprinde teama, însă, dacă cel care face asemenea analogii este unul ca Norman Manea, scriitor evreu, născut în România, care a supraviețuit Holocaustului, a fugit apoi de dictatura comunistă, iar acum este îngrijorat că același destin îl urmărește și în America: „Stăm pe un vulcan pe cale să erupă".

Norman Manea are 82 de ani şi este unul dintre cei mai importanți scriitori români. Romanul lui cel mai cunoscut este *Întoarcerea huliganului/Il ritorno dell'huligano* (2003), publicat în Italia de către Editura Il Saggiatore: o autobiografie care acoperă aproape 80 de ani de istorie de la începutul celui de-Al Doilea Război Mondial.

Să începem cu țara dumneavoastră, România, care în ianuarie va prelua președinția rotativă a Consiliului Uniunii Europene. Ce se întîmplă?

Eșecul referendumului împotriva căsătoriilor între parteneri de același sex a fost un surprinzător semnal pozitiv, pentru că a însemnat refuzul poziției asumate oficial de Guvern, poziție ce contravine principiilor europene. Populismul cîștigă teren tocmai prin asemenea manevre smintite, reacționare, tribale. Nu mă aşteptam să-l văd și aici, în America, unde republicanii vor cîștiga următoarele alegeri, iar populismul se va întinde astfel pe cel puțin încă patru ani. Trump este președintele tipic vremurilor noastre: needucat, narcisist, hedonist, mincinos de profesie și manipulator de mare talent. În Europa, însă, populismul ia tot mai mult chipul extremei drepte. Nu e o veste grozavă că România preia președinția Consiliului UE, dar e mai bine decît dacă ar fi fost Polonia, Ungaria sau „oaspetele de piatră rus", care alimentează o campanie reacționară împotriva NATO, a Americii și a Occidentului în general.

Ce văd susținătorii români în naționalism, o întoarcere la certitudinile dictaturii comuniste?

Nu, extrema dreaptă era foarte puternică înainte de 1941. Văd o țară pe care o consideră paradisul. Unul dintre cei mai mari istorici români spunea că națiunea noastră era precum soarele strălucitor pe cer. Ce mai poți răspunde cînd o persoană cultă afirmă asemenea tîmpenii? Lumea nu este pregătită să reziste acestor tentații fără minte. Opoziția față de UE are un nucleu naționalist.

România este asemenea Ungariei și Poloniei?

Da, însă naționalismul nostru nu e la fel de puternic precum al lor, pentru că în România există o contradicție: pe de o parte, Biserica Ortodoxă, care privește spre Est, iar pe de altă parte, rădăcinile latine ale culturii noastre, care ne împing spre Vest. În principiu, sentimentul european exista mai ales printre elite, dar după căderea comunismului s-a răspîndit printre toți, pentru că adusese speranța într-o nouă epocă. Ajutoarele Uniunii Europene au ajuns, dar corupția specifică a societății românești a compromis această viziune. Într-un anume sens, însă, în privința președinției Consiliului Uniunii Europene, noi avem un avantaj, acela de a fi un popor adaptabil: ne-am înțeles cu naziștii, apoi cu sovieticii, acum cu americanii. Cînd mă aflam în lagărul de concentrare german, nu era cale de ieșire; în cel românesc găseai modalități prin care să te descurci. Nu sîntem rigizi ca alte țări naționaliste, eurosceptice, din Estul Europei și am putea, deci, să înlesnim asumarea unor compromisuri, care reprezintă marea zestre a democrației.

Atracția pentru Est a Bisericii Ortodoxe favorizează în acest moment revenirea și penetrarea rusească?

Cu siguranță. Rusia a lansat o campanie împotriva Europei, împotriva UE, împotriva Americii și a Occidentului pentru că este o putere orientală. Și așa va fi mereu. Vrea să fărâmițeze Occidentul.

Ce greșeli au deschis ușa acestui val populist?

Nu cred să fie numai una singură. A fost o evoluție lentă. Lumea este obosită și plictisită de democrație și inevitabila demagogie pe care o aduce cu sine. Democrația nu e perfectă. Este schimbătoare, înclinată spre compromis. Nu are viziunea limpede a stalinismului sau a fascismului, or, tocmai acesta e avantajul său. În plus, s-au comis tot felul de greșeli, ca atunci cînd Merkel a deschis granițele pentru imigranți. Eu însumi sînt un imigrant, nu am nimic împotriva acestora. Dar Europa e fragilă, vulnerabilă, iar această invazie de noi culturi direct în inima sa trebuia gestionată mai bine. Uniunea a fost o idee uriașă și pozitivă, plecînd de la pacificarea dintre Franța și Germania. Nu știu dacă va dura. Dar dacă și Statele Unite devin o țară autocrată, atunci Europa rămîne singură.

Vă este teamă că UE o să dispară?

Sper că nu, dar e în criză în toate colțurile sale. Ungaria și Polonia sînt rebele, chiar și Italia se clatină. Nu știu dacă alianța dintre Franța și Germania va fi suficient de puternică, și mai ales nu am încredere în Rusia. Germania era o țară cultă și, cu toate acestea, după înfrîngerea din Primul Război Mondial, Hitler a reușit să o hipnotizeze, promițînd și dînd *unt și tunuri*. Sînt foarte îngrijorat. Traversăm o perioadă de mari conflicte. Frica mea e legată de izbucnirea unui nou război, care nu ar mai arăta însă precum cel din 1940, ci ar duce la distrugerea completă a omenirii.

Vedeți asemănări cu anii '30?

Da. Marx spunea că istoria se repetă ca farsă, și nu cred că va fi identică. Dar îmi este teamă. Trăim o criză a încrederii, a speranței, a convingerilor. Dacă nu crezi în Dumnezeu, ce altă perspectivă reală îți mai rămîne? Dumnezeu conferă speranță pentru că e vag, nu-l poți proba, dar conține totul. Dar dacă vorbești de chestiuni concrete precum tensiunile din Europa, Dumnezeu e departe. Și nu cred să aibă nici o memorie bună, pentru că greșelile se repetă în chip sîngeros.

Sînt și alți protagoniști care încep să se impună, ca, de exemplu, China.

E pe cale să devină noua mare putere, dar va fi mai bine decît cu americanii? Cel puțin ei aveau un cadru coerent. Dacă China se va impune ca noua putere dominantă, cu viziunea pe care o are, nu e limpede în ce direcție o vor lua Europa și alte părți ale lumii.

Unde ar putea să izbucnească următorul război?

Mi-a fost foarte teamă în timpul neînțelegerilor dintre Trump și Kim. Acum au un raport copilăresc, dar cel puțin nu mai vorbesc de agresiuni.

Ordinea construită după Al Doilea Război Mondial s-a sfîrșit?

Lumea nu realizează cît de periculos poate fi un nou război mondial. Această ordine s-a născut tocmai pentru a evita ca tragedia să se repete și a avut succes timp de 70 de ani. Doar cîte un război local, dar nimic de proporții globale. Cu ce au de gînd să o înlocuiască criticii săi? Uniunea Europeană este esențială pentru viitorul continentului, sper ca următorul război să nu izbucnească în Catalonia. Acum toți strigă: sîntem independenți, sîntem cei mai buni, cei mai mari. Nu, nimeni nu e cel mai mare, fiecare e unul dintre cei mari.

Vă temeți că evreii vor redeveni o țintă?

Antisemitismul se face din nou prezent. Nu știu să explic de ce. Printre evrei circulă o glumă cum că ne-am săturat să fim poporul ales: alegeți un altul, de data asta. Dar pînă una alta, se ajunge mereu la același lucru. Pretextele diferă, dar durata și consecințele acestui resentiment sînt surprinzătoare. De ce? Avem defectele noastre, dar la fel ca toți ceilalți. Pentru capitaliști eram inventatorii comunismului; pentru comuniști, spioni americani; pentru toți ceilalți, bogații care profită de cei săraci. Acum, pînă și în Japonia, unde nu au văzut vreodată un evreu, există forme pitorești de antisemitism. În situații de instabilitate, evreii sînt mereu în pericol. Cînd oamenilor le este teamă, caută mereu un dușman și nu-l găsesc prea departe: evreul locuiește mereu în casa de alături.

Cum ieșim din toată această situație?

E greu. Populismul e un sentiment belicos, agresiv, ignorant și orb. E nevoie de educație, e nevoie să insistăm asupra unor principii precum toleranța, solidaritatea, democrația, altfel predomină tribalismul. Trebuie să întărim organizațiile mondiale, să le facem mai coerente și mai conștiente de amenințarea care ne paște. Numai coerența și unitatea democratică pot crea rezistența: pericolul e la porțile noastre. —

Interviu realizat la New York de
Paolo MASTROLILLI
Traducere de **Cristina GOGIANU**

„Afirmăm vocația europeană a României“

Interviu cu Rudolf DINU, directorul Accademia di Romania in Roma

Anul acesta, cu ocazia Centenarului, s-a vorbit mai mult decît oricînd despre imaginea României, dar și de felul în care aceasta e percepută, deopotrivă din interior și exterior. Domnule profesor Rudolf Dinu, sînteți directorul uneia dintre instituțiile românești care are în grijă și care construiește această imagine pe pămînt italian, Accademia di Romania in Roma. Din păcate, mă tem că publicul autohton – chiar și bună parte din cel specializat – nu cunoaște prea multe despre această prezență românească în Peninsulă. Ce înseamnă mai precis Accademia?

Sub această denumire sintetică de Accademia di Romania in Roma funcționează, de fapt, mai multe instituții, două evidente, dar, în fapt, trei. Fiecare dintre ele se raportează la o legislație și un regulament specifice, are proceduri operaționale bine definite și răspunde, în ultimă instanță, unor foruri tutelare centrale la București, care cooperează, la rîndul lor, în ceea ce se cheamă efortul comun de promovare a identității și a culturii românești în străinătate. Ele compun, alături de ambasade și consulate, serviciul extern al României.

Pentru limpezimea interviului, vă propun să le luăm pe rînd.

Voi începe cu cea mai ușor de identificat și pe care cei mai mulți dintre colaboratorii noștri, români sau străini, o reperează de la bun început, și anume Reprezentanța Institutului Cultural Român. Paradoxal, ea este ultima născută în această complicată arhitectură instituțională, legea sa de organizare fiind creată și implementată la începutul anilor 2000. E de departe cea mai vizibilă instituție dintre cele operante, din motive obiective, și nu e rău faptul că programele pe care aceasta le desfășoară la Roma au o asemenea vizibilitate. Pînă la urmă, acesta și este scopul unei astfel de instituții, să funcționeze ca o platformă prin intermediul căreia Statul și multe alte entități private să promoveze – nu mecanic și nu în formula unei propagande deșănțate – ceea ce are mai bun ca produs cultural România, la momentul de față, în toate domeniile reprezentative.

Pentru că ați ales să porniți tocmai de la această instituție, ce are specific Reprezentanța ICR la Roma printre toate cele 19 care activează în lume, dincolo de scopul comun pe care îl pomeneați și de creșterea capacității de atracție a României?

În primul rînd, se bucură de privilegiul de a funcționa într-o zonă istorică și într-un palat istoric, or, acesta a fost unul dintre considerentele practice de care s-a ținut cont cînd s-a decis stabilirea celor două reprezentanțe (Roma și Veneția). Este cu siguranță una dintre cele mai active reprezentanțe ICR, și nu de ieri, de azi. Ca notă specifică în tot acest angrenaj ar fi componenta ceva mai pronunțat științifică a programelor. În anumiți ani, această componentă academică, științifică a delimitat într-un mod evident activitatea acesteia în raport cu alele, dar nu putem spune că s-a urmărit constant această caracteristică.

De ce nu a fost (și nu este) posibilă transformarea în constantă a acestei caracteristici, cu atît mai mult dacă ținem cont de ideea originară din spatele înființării Academiei?

Pentru că reprezentanța Institutului Cultural Român, potrivit legislației în vigoare, promovează în plan internațional toate valorile cultural-artistice românești de însemnătate, nu doar rezultatele cercetării științifice. Dar și pentru că, în mod concret, resurse materiale și umane limitate trebuie alocate și activităților misiunii diplomatice născute odată cu trecerea ARR în administrarea MAE, în 1948, și, în fine, Școlii și bursierilor săi. Deși aflate sub același acoperiș, acestea nu funcționează mereu și neapărat într-un mod sinergetic, într-un efort de compartimentare a activității care să pornească de la ideea eficienței și a succesului în urmărirea obiectivelor.

Ajungem, pe firul timpului, la ceea ce a reprezentat proiectul originar, la ideea-nucleu în jurul căreia s-a construit această instituție românească pe pămînt italian și căreia cele două mai sus pomenite i s-au adăugat numai ulterior.

Da, pentru că parte din acest angrenaj instituțional este, firește, Școala, așa cum o sugerează și denumirea generică. Dar, spre deosebire de ceea ce s-a întîmplat în perioada interbelică, existența acesteia se legitimează azi numai prin instituția bursierilor „Vasile Pârvan“. Fapt paradoxal, deoarece este cea mai veche dintre instituțiile acestei arhitecturi, ba mai mult, reprezintă ideea originară în jurul căreia a fost creată Accademia. La vremea respectivă, scopul era unul cît se poate de precis, acela al formării postuniversitare și al creării unui spațiu românesc de interacțiune intelectuală. Această idee a Școlii se ivește într-o epocă în care România este foarte bine racordată la realitatea europeană și vine dinspre o zonă a elitei intelectuale autohtone bine încadrată în țesutul intelectual și cultural european. Prin fondarea sa, în 1922, Accademia confirma opțiunea occidentală a României, îi afirma vocația europeană și îi revendica, în același timp, fondul cultural și identitar comun pe linia latinității. Școala Română de la Roma îl are în fruntea sa, în anii '20, pe ilustrul Vasile Pârvan și funcționează – alături de geamăna sa de la Paris – cu succes și fără sincope majore pînă la instaurarea regimului comunist, în 1947. Între 1922-1947 s-au format la Roma aproape 200 de specialiști, din domenii dintre cele mai diferite și reprezentative ale disciplinelor umaniste.

În societatea românească de azi se vorbește tot mai apăsat despre un exod al creierelor, nu doar despre o diluare a forței de muncă. Nu pot să nu mă întreb ce au însemnat acești 200 de specialiști pentru România interbelică.

Stagiul de doi ani le permitea bursierilor nu doar un studiu aprofundat, răgazul necesar să creeze și să scrie, dar și posibilitatea să interacționeze cu acest spațiu extraordinar și cu resursele pe care le oferă, făcînd ceea ce azi numim *networking*, adică o conectare la mediul academic și cultural european, dar și dezvoltarea unui spirit de corp în relație cu ceilalți bursieri, cu care continuă să interacționeze și ulterior. În plus, pe lîngă scopul fundamental de a avea specialiști foarte bine (in)formați, de talie europeană, un altul – la fel de important – a fost recuperarea acestei elite, menită să contribuie în mod eficient și efectiv la ridicarea nivelului de performanță a științei și a cercetării în România. Exista atunci o abordare foarte serioasă și pragmatică referitoare la acest aspect, al recuperării elitelor, la formarea cărora statul participa în mod direct și consistent. Condițiile de organizare a stagiului erau foarte stricte și statutul de bursier crea această condiționare, această responsabilitate. Or, azi, mă tem, sîntem mai puțin preocupați de acest aspect, de a recupera și integra eficient aceste produse culturale, academice. Investim – e adevărat că mult mai puțin decît o făceam în alte epoci, iar asta ne plasează în coada familiei Școlilor străine de la Roma –, dar poate că mai problematic e că reușim să integrăm și să recuperăm prea puțin în mod eficient aceste vîrfuri ale cercetării. Aici ar fi cu siguranță de lucrat, e unul dintre aspectele punctuale asupra cărora ar trebui să revină toate instituțiile care sînt implicate în gestionarea acestor burse.

Ce a însemnat hiatusul comunist?

Școlile (Roma și Paris), care aveau o arhitectură instituțională precisă, o bază legislativă foarte clară, regulamente de funcționare specifice, consilii și publicații științifice, toată această realitate extraordinar de importantă pentru cultura românească a încetat să mai existe în 1947. Imobilul din Valle Giulia în care funcționa Accademia a fost închis și abandonat pînă spre finalul anilor '60, cînd suportă o serie de lucrări de restaurare. Cu toate acestea, nu mai putem vorbi de o prezență academică românească la Roma, odată cu Școala dispărînd și orice urmă de promovare culturală. Nici măcar activități de propagandă nu s-au desfășurat prin intermediul structurilor rămase la cheremul sistemului comunist. În 1969, se va deschide o nouă realitate instituțională, sub numele de Biblioteca românească la Roma sub conducerea profesorului Alexandru Balaci. Această perioadă de deschidere a fost însă foarte scurtă, lucrurile căzînd curînd din nou în letargie. Abia din 1989 putem vorbi de o renaștere a Accademiei di Romania in Roma, odată cu această denumire sintetică, dar nu și de o renaștere a Școlii. Ceea ce s-a redeschis la Roma a însemnat de fapt o reconfigurare, adică un centru cultural care a funcționat în subordinea MAE, în parte a Ministerului Culturii și a ceea ce se numea pe atunci Fundația Culturală Română.

Meritul reînființării Școlii, nu din punct de vedere instituțional, ci întrupată de bursierii săi, aparține unui ilustru italienist român, regretatul profesor Marian Papahagi, care, odată ajuns în fruntea Accademia în 1997, și-a dedicat toată energia, ambiția și determinarea atingerii acestui obiectiv, declarînd public scopul mandatului său, acela de a refonda Școala, de a repara astfel abuzul comis în 1948 și perpetuat o jumătate de secol. Plecînd de la tradiția instituțională interbelică, profesorul Papahagi, sprijinit de Academia Română și colaborînd cu profesorul Ion Bulei, directorul Institutului Român de Cultură și Cercetare Umanistică de la Veneția, a redactat două proiecte de act normativ: unul a fost hotărîrea de guvern care a dus la (re)nașterea burselor („Vasile Pârvan“ la Roma și „Nicolae Iorga“ la Veneția) în 1999, iar al doilea era menit să statueze existența efectivă a instituției numite Școala Română la Roma. Din păcate, al doilea demers nu a putut fi dus la bun sfîrșit: a fost trecut în așteptare din considerente financiare. Din păcate, profesorul Papahagi s-a stins înainte de a mai putea capacita energii și resurse pentru finalizarea acestui proiect. Azi trăim într-o altă realitate, sensibil modificată față de cea interbelică: avem o numeroasă comunitate românească în Italia, care inevitabil intersectează programele de promovare culturală. Nu putem să izolăm Școala, nu mai putem vorbi de un spațiu exclusiv dedicat membrilor Școlii și proiectelor lor de cercetare, dar nici nu trebuie ca Școala și reprezentanții ei – pentru că asta înseamnă deturnarea obiectivului originar – trebuie să sfîrșească prin a fi o anexă, prin a fi plasați într-un colț al acestui edificiu și copleșiți de altfel de manifestări.

Așa cum aminteați la început, sub această denumire sintetică de Accademia di Romania in Roma își desfășoară activitatea mai multe instituții, trei mai precis, fiecare avînd în spatele său ministerele de resort sau instituțiile specifice. Cum arată activitatea culturală și academică într-o atare simultaneitate instituțională?

Faptul că sub aceeași cupolă se reunesc mai multe instituții nu e nimic rău în sine. Ceea ce e mai puțin eficient și mai puțin benefic pentru obiectivele pe care aceste instituții le urmăresc e lipsa de compartimentare și de specializare a activității. Un minus în eficiență și, în ultimă instanță, în modul în care performăm și în care sîntem percepuți de partenerii noștri vine din această lipsă a delimitării activităților. Acestor două instituții de la Roma și Veneția li se cere să desfășoare numeroase tipuri de activități cu aceeași resursă umană, indiferent de calificarea și de competențele pe care aceasta le are sau nu. Ceea ce nu poate să nu creeze terenul propice pentru a face compromisuri, iar cu acestea pierdem inevitabil din randament, din eficiență. Multă reticență în înfruntarea acestei problematici vine din temerea că un astfel de proces ar duce automat la costuri și resurse umane în plus, or, lucrurile nu stau astfel. Ceea ce ar presupune în cazul nostru o bună și o eficientă compartimentare nu implică cerințe suplimentare de natură materială și umană.

Care este situația actuală a Școlii?

Seria actuală de bursieri „Vasile Pârvan“, care și-a început stagiul la 1 octombrie 2018, numără 11 cercetători (cărora li se vor adăuga alți doi în ianuarie 2019), finanțați de Statul român prin Agenția de Credite și Burse de Studii a Ministerului Educației Naționale și Cercetării Științifice. Cei 13 provin din 5 domenii reprezentative ale cercetării umaniste românești (arhitectură, arheologie, istorie, arte vizuale, filozofie și istoria religiilor) și beneficiază de stagii cu durata de zece sau douăzeci de luni pentru realizarea proiectelor de cercetare, dar și pentru aprofundarea studiilor în domeniile lor de specializare. Ei au nevoie de o cît mai bună tutelare, nu doar din punct de vedere academic, al urmăririi proiectelor de cercetare, ci și al dotărilor necesare înlesnirii studiului și lucrului practic (tehnologie informatică, spații de lucru adecvate, spații de interacțiune și de schimb de idei cu alți bursieri, bibliotecă funcțională și alimentată constant cu carte de specialitate, acces la baze de date și, nu în ultimul rînd, o bursă mai generoasă care să le poată permite o mai bună interacțiune cu patrimoniul cultural și științific al Italiei). —

Interviu realizat de
Cristina GOGIANU

Omagiu poetului latin Publius Ovidius Naso, două milenii după exil

Filip CAPSALI

Anul 2017-2018 reprezintă pentru literatura universală, dar și pentru literatura română, prilejul de a-l omagia pe marele exilat Publius Ovidius Naso, la două milenii de la trecerea acestuia în eternitate. Creația marelui poet latin generează și acum, la două milenii de la dispariția acestuia, valori culturale și energii spirituale, care izvorăsc necontenit din creația sa.

Editarea volumului bibliofil al *Metamorfozelor* ovidiene, într-o traducere inedită de Scarlat Barbu Tâmpeanu, ce s-a aflat în colecția I.C. Miclescu-Prăjescu, unde împătimitul bibliofil N.V. Capsali o descoperă în jurul anilor 1940 și o valorizează mai tîrziu, în anul 1974, într-o primă ediție bibliofilă, este un bun prilej de a marca acest moment omagial.

Demersul cultural de editare a *Cărții I* din opera *Metamorfozelor* are pentru mine mai multe semnificații.

Prima este aceea a comemorării marelui poet latin, al cărui final nefast îl aduce pe țărmul Mării Negre, pe pământul Sciției Minor, unde creează opere ale căror emoții și trăiri au fost legate de acest spațiu geografic și spiritual. Operele acestuia se disipă, mai tîrziu, pe întreg teritoriul, într-un fel de geografie spirituală, din care germinează cultura română.

Altă semnificație este legată de memoria bunicului meu, Nicolae Vasilescu-Capsali, colecționar, om de cultură și artă, urmaș al unei vechi familii elino-latine, descendent al lui Capsali Hristu Pietro – erou al istoriei Greciei, efor, cunoscut nobil bibliofil, în casa căruia și-a găst sfîrșitul marele poet romantic Byron.

Pentru mine, poetul Ovidiu, a cărui operă și viață sînt legate atît de strîns și de interesant de esența latinității noastre, dar și de locul geografic al exilului – Cetatea Tomis, aflată într-un ocean getic, pe țărmul Mării Negre –, are o semnificație mai complexă, ea sădește o adevărată și rodnică pasiune, subiect de analiză și cercetare.

Traducerea logofătului Scarlat apropie și mai mult acest volum de sufletul, dar și de preocupările mele, de perioada secolului al XVIII-lea al Bucureștilor și mai cu seamă de zona cartierului Uranus, unde, pe una din străzile acestuia, cărturarul a avut ultima adresă cunoscută. El vede lumina zilei în București, în 1785, și este înmormîntat la Biserica Silvestru în 1856.

Pe acest fond atît de fertil a încolțit dorința de a-l omagia pe marele exilat prin editarea unui volum de înaltă calitate poligrafică.

Volumul cuprinde 12 ilustrații inspirate din cele 14 basne (fabule), aşa cum au fost ele traduse și tîlcuite de logofătul Tâmpeanu, dar și un portret al poetului, lucrare pe care o voi numerota, data și ştampila.

Editarea acestui volum face parte dintr-un proiect mai larg din seria *Universurilor interioare*, în care caut, prin mijloacele plastice ale picturii, sculpturii și filmului, forme semnificative de expresie care îl transfigurează pe privitor în dimensiuni complexe, altele decît cele convenționale.

Ilustrațiile sînt figurative și simbolice, contururile lor evoluează de la o simplitate frustă, care aduce aminte de geneză, către clasicismul elin și roman într-un crescendo lent, neostentativ, în acord cu grafia cărții și mai cu seamă a operei ologrefe a logofătului Scarlat, ale cărei facsimile se regăsesc în paginile volumului. Ilustrațiile sînt însoțite și de frînturi de text, pe care le consider semnificative, iar pigmentul de roșu și negru (negru de fum și sînge) este într-un dialog subtil cu grafia cărturarului Tâmpeanu.

Evenimentul a fost găzduit si susținut de Centrul Cultural Palatele Brâncovenești și a avut loc în Sala Scoarțelor.

Discursurile de lansare au fost susținute de eminescologul și latinistul prof. dr. Nicolae Georgescu, care a încadrat opera ovidiană în tabloul latinității universale și naționale și a subliniat valoarea și aportul latinității în cultura română, și de prof. dr. Mihai Moraru, specialist în istoria literaturii vechi, care a descris cadrul în care logofătul cărturar Scarlat Tâmpeanu s-a manifestat ca traducător, dar și aportul Academiilor Domneşti în formarea și emanciparea culturii române.

Volumul este gîndit în o sută de exemplare, lucru care cinstește prin semnificații și amintește de Centenar și conferă un sens aparte acestui demers prin asocierea celor două aniversări, oferindu-le o importanță cu puternic caracter evocativ. *Metamorfoze* este o carte-obiect, o carte de colecţie şi este realizată într-un proiect de parteneriat între mine, ca artist, şi Centrul Cultural Palatele Brâncoveneşti, cu sprijinul BCR Leasing.

Evenimentul a fost încununat de un recital instrumental-vocal susţinut de Consorțiul Opera Alternativă, cu următorul repertoriu: *Preludiu* din *Suita în stil vechi* de George Enescu – la pian Ieronim Buga, liedul *Rugăciune* de Carmen Petra Basacopol, pe versuri de Mihai Eminescu – interpretă soprana Alina Bottez, liedul *Revedere* de Aurel Eliade, pe versuri de Mihai Eminescu – interpretat de baritonul Eugen Secobeanu, *Adagio* din *Suita în stil vechi* de George Enescu – la pian Ieronim Buga, liedul *Bîlci în Aldebaran* de Felicia Donceanu, pe versuri de Tudor Arghezi – interpretă Alina Bottez, aria *Muzica* din opereta *Valurile Dunării* de Theodor Grigoriu – interpretă Daniela Rădulescu. —

Destin şi *Metamorfoze*

Yioryi VRANA

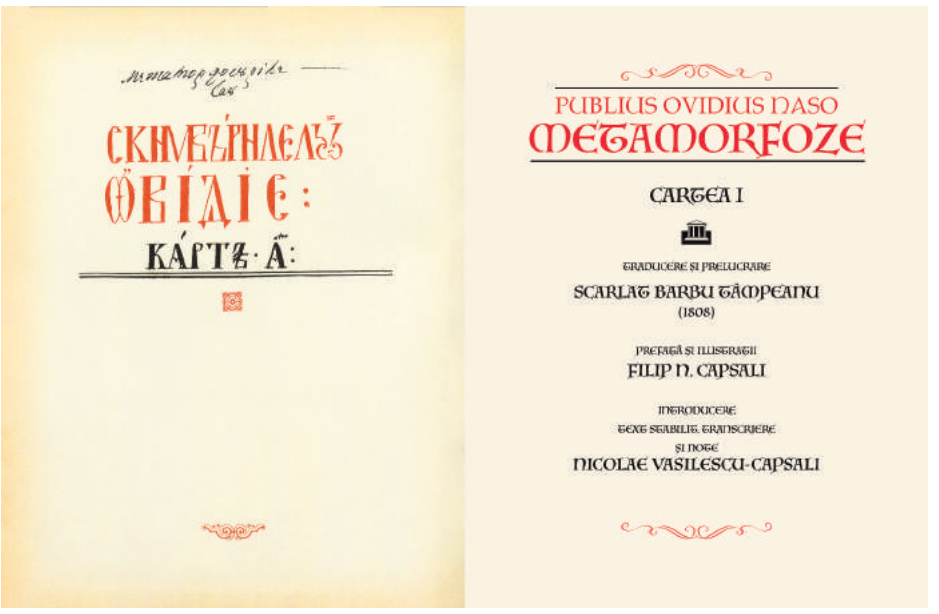
În anul 1974 apărea la Editura Cartea Românească, condusă la acea vreme de Marin Preda, volumul bibliofil Publius Ovidius Naso, *Metamorfoze. Cartea I*, traducere şi prelucrare de Scarlat Barbu Tâmpeanu (1808). Volumul cuprindea o prefaţă semnată de marele clasicist, latinist şi ovidianist Nicolae Lascu, iar introducerea, textul stabilit, transcrierea şi notele i se datorau lui Nicolae Vasilescu-Capsali şi lui Dan Râpă Buicliu. Ediţia a fost tipărită în condiţii extrem de elegante, cu titluri şi letrine roşii, cu facsimilul manuscrisului pe pagina din stînga.

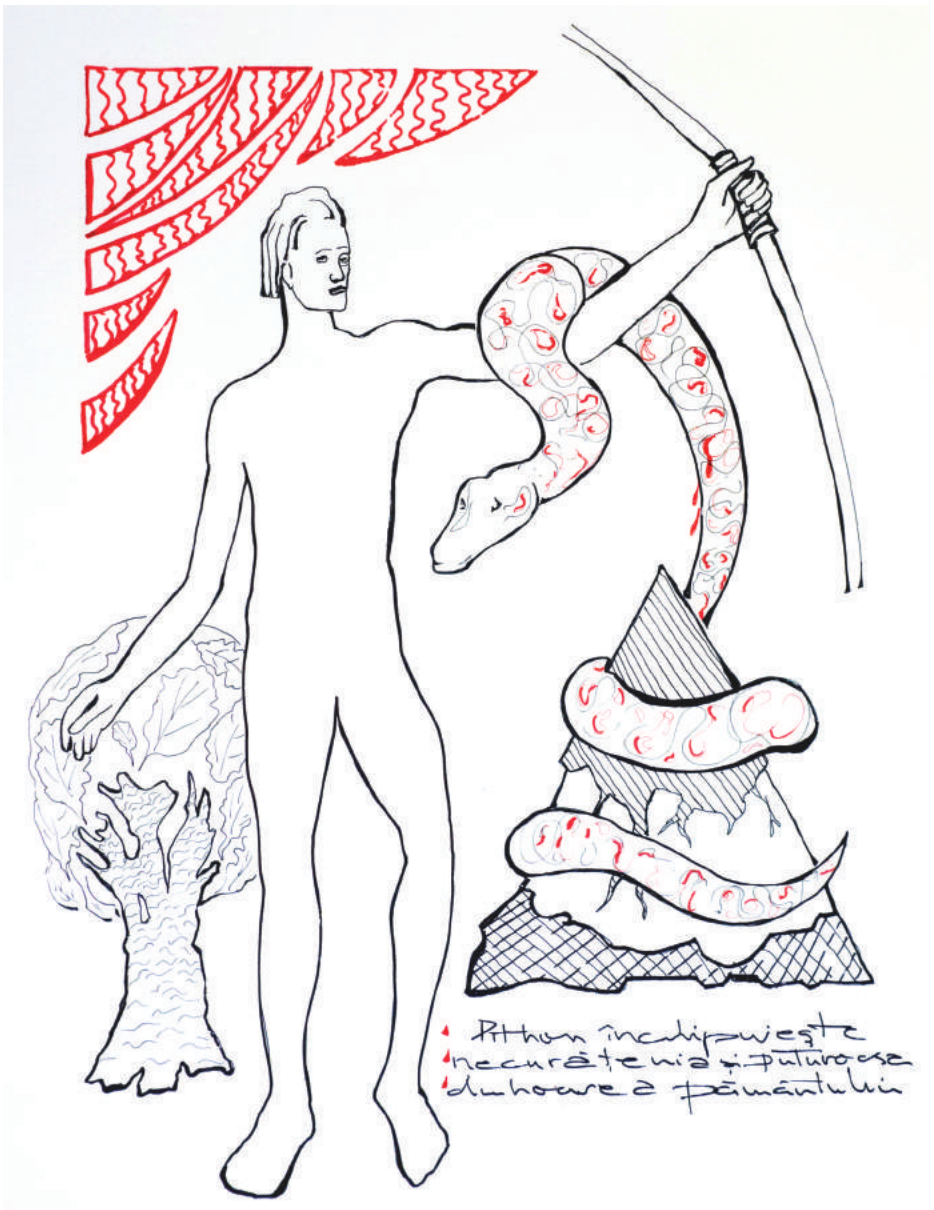
După 44 de ani, în această lună a anului 2018 a ieşit de la tipar o nouă ediţie bibliofilă, revăzută şi adăugită, al cărei editor este artistul plastic Filip Capsali.

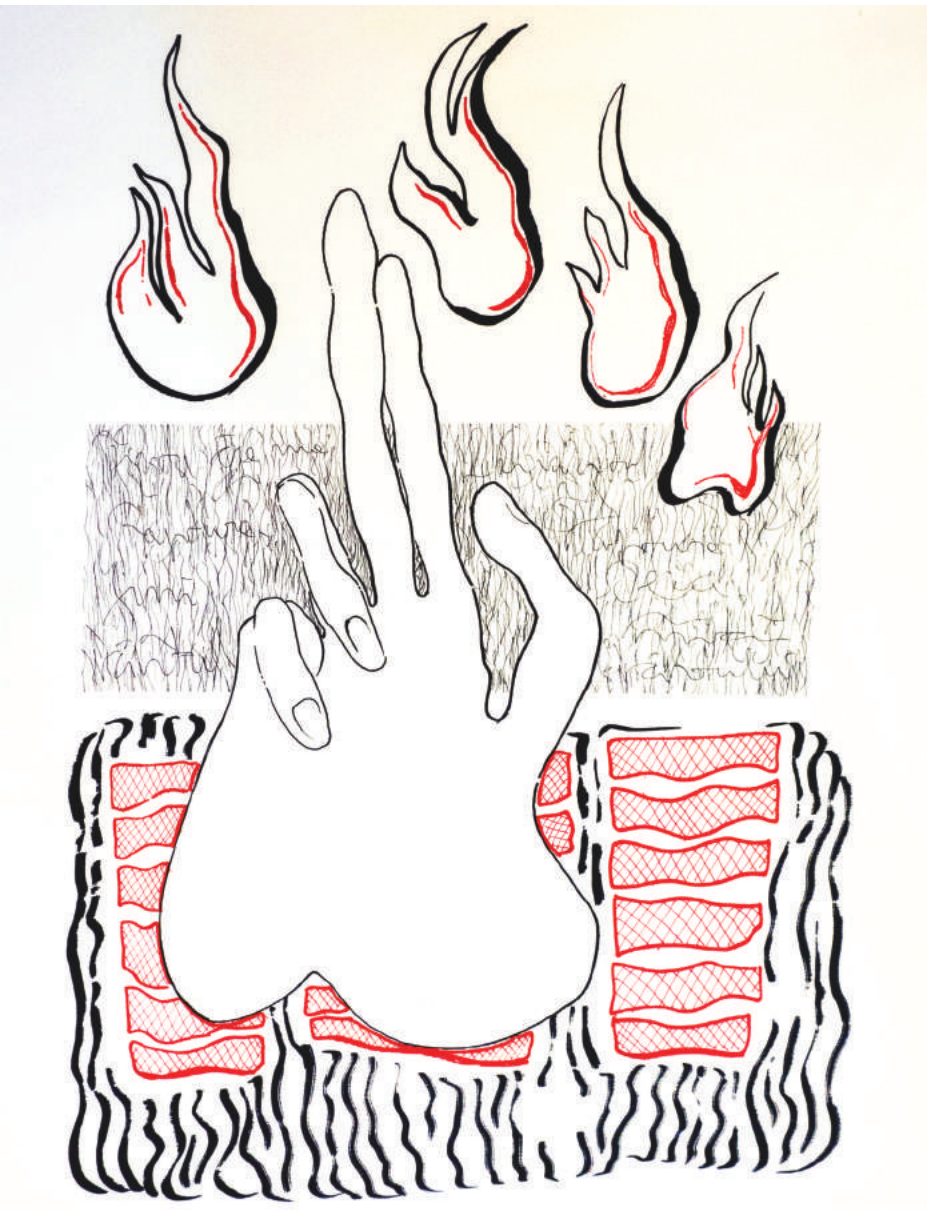
Prin editarea volumului bibliofil al *Metamorfozelor* ovidiene, Filip Capsali doreşte să marcheze împlinirea a două milenii de la trecerea în eternitate a marelui exilat Publius Ovidius Naso. În acelaşi timp, vrea să cinstească Anul Centenar şi memoria bunicului său, Nicolae Vasilescu-Capsali „reputat colecţionar, om de artă şi de cultură".

Prezenta ediţie cuprinde o prefaţă semnată de Filip Capsali şi este îmbogăţită de acesta cu „douăsprezece ilustraţii inspirate din cele paisprezece basne aşa cum au fost ele traduse şi tîlcuite de logofătul Tâmpeanu, dar şi un portret al poetului".

Artistul Filip Capsali ne mărturiseşte în prefaţă că ilustraţiile sînt figurative şi simbolice, iar contururile lor evoluează de la o simplitate frustă. Eu am încredinţarea că aceste ilustraţii figurative şi simbolice, cum le numeşte artistul, inspirate din traducerea logofătului Scarlat Barbu Tâmpeanu, au legătură şi cu o anumită moştenire culturală, cu o tradiţie de familie ce ţine de stirpea de aromâni din care descinde artistul. Această tradiţie a fost adusă din Grecia de primul Capsali, sosit în spaţiul românesc la sfîrşitul secolului al XIX-lea, şi a fost exprimată într-un mod deplin de Nicolae Vasilescu-Capsali. Reprezentanţii familiei Capsali din România făceau parte dintre acei „heleni aromâni", cum îi numeşte Victor Bérard, „care se aflau cu un picior în helenism şi cu altul în Valahia". Mulţi dintre aceşti aromâni au venit în spaţiul românesc după revoluţia







greacă de la 1821-1829, revoluţie ce a fost în realitate un război al armatolilor aromâni cu turcii, război dus sub egida crucii pentru *rumeic*. Rumeicul nu era altceva decît o formă degradată a Imperiului Roman de Răsărit şi presupunea mai multe popoare şi mai multe limbi, deci o realitate multinaţională şi multiculturală. Nu alta era semnificaţia iniţială a cuvîntului grec *romiosini*, aşa cum recunoaşte istoricul şi diplomatul Georgios D. Poukamisas, fost ambasador al Greciei în România, în cartea *Dialog cu Istoria*, publicată şi în traducere românească, la Editura Omonia din Bucureşti, în anul 2009. În această carte, mărturiseşte Poukamisas, denumirea populară a grecului era aceea de romios. În cartea *Studii istorice asupra românilor din Peninsula Balcanică*, la pagina 245, marele elenist şi istoric Ioan Carageani, atunci cînd vorbeşte despre apărarea oraşului Missolonghi, devenit oraş sfînt al Greciei moderne prin jertfa armatolilor aromâni, consemnează, în baza unei întregi istoriografii greceşti, dar şi occidentale, faptul că un notabil aromân Hristu Capsali „nu vru se easă din Missolonghi la eşirea garnizoanei ci remase şi luptă cu Turcii cînd intrară în oraş pînă la ultimele momente. Cînd vezu că nu mai poate lupta, dădu foc butoaielor de praf de puşcă din pivniţele casei, unde era închis cu multă lume, şi fu aruncat în aer cu toţi cei cu el şi cu două mii de Turci". Acest Hristu Capsali nu este altul decît acela care a pus la dispoziţia poetului George Gordon Byron una dintre casele sale. Byron a sfîrşit chiar la Missolonghi, unde venise să lupte pentru independenţa Greciei, însufleţit de un puternic sentiment filoelen. Hristu Capsali, din anul 1926, îşi are statuia într-un fel de sanctuar din Missolonghi, alături de mulţi alţi aromâni. Nu a izbîndit ideea rumeicului, ci o idee naţionalistă grecească pe care s-a întemeiat statul modern grecesc. Azi, acest stat recunoaşte eroismul aromânilor, precum şi contribuţia lor enormă la cultura şi civilizaţia Greciei, dar se obstinează să nu recunoască romanitatea şi identitatea specifică a acestora, inclusiv lingvistică, fără de care Grecia modernă ar fi rămas un vis frumos.

Agenţi principali ai civilizaţiei bizantine, după cum i-a numit marele geograf şi balcanolog Jovan Cvijić, purtători ai civilizaţiei şi culturii greco-romane, aromânii au adus în spaţiul românesc nostalgia pentru spiritul clasic, întemeind o adevărată tradiţie reprezentată în mod strălucit de Ioan Carageani (1841-1921), Iuliu Valaori (1867-1936), George Murnu (1868-1957), Cezar Papacostea (1886-1936), Ştefan Bezdechi (1886-1958), Teodor Naum (1891-1980), Nicolae Şerban Tanaşoca (1941-2017) etc.

Din această lume cu nostalgii clasice venea şi Nicolae Vasilescu-Capsali, al cărui cuvînt erudit ce priveşte traducerea *Metamorfozelor* ovidiene este preluat şi în ediţia nepotului său, Filip Capsali. Nicolae Vasilescu-Capsali este cel care, prin vocaţia lui de colecţionar, descoperă şi restituie culturii naţionale traducerea logofătului Scarlat Barbu Tâmpeanu. Manuscrisul logofătului Tâmpeanu, ce cuprinde traducerea din *Metamorfoze*, datează din anul 1808 şi constituie un document excepţional de limbă românească. În ordine cronologică, traducerea logofătului este a doua traducere din *Metamorfozele* lui Ovidiu, după aceea a lui Vasile Aaron. Traducerea este mai degrabă o traducere-adaptare, este o operă de creaţie în toată regula, ce dă la iveală, pînă la urmă, o limbă populară şi cultă deopotrivă, o limbă în formare ce era şi limba unui intelectual român poliglot, din anul 1808, cunoscător al limbilor greacă şi franceză şi nutrit cu literatura universală, inclusiv cu acea literatură ce avea un iz modern. De altfel, logofătul însuşi este autorul unui curs de literatură, din păcate pierdut, care se baza pe excerpte literare traduse din Chauteaubriand, Buffon, Molière, Bossuet, Massillon, Lessing, şi lista continuă, ne încredinţează Nicolae Vasilescu-Capsali.

Logofătul Tâmpeanu a mai tradus, în acelaşi an 1808, *Istoria arăpească*, iar în anul 1840 a tipărit la Bucureşti o *Geografie a Ţării Româneşti*.

Metamorfozele lui Ovidiu au o însemnătate excepţională pentru cultura europeană. De altfel, Ovidiu, alături de Homer, prin capodopera maturităţii sale, *Metamorfoze*, a avut cea mai mare influenţă în cultura europeană, pînă la Renaştere şi nu numai. De la Dante pînă la Vintilă Horia, lista autorilor care au fost influenţaţi de Ovidiu pare nesfîrşită. În aceste condiţii, era firesc ca românii să aibă cel mai mare interes pentru această celebritate a literaturii universale. Tudor Arghezi nu se sfia să scrie cîndva despre Ovidiu: „marele nostru strămoş de limbă, de scriere şi de sînge – poet al nostru ca şi Eminescu". Mulţi români l-au revendicat pe Ovidiu ca fiind un autor al lor. Argumentele, în principiu, erau aproape aceleaşi. Dacă *Amores*, *Heroides*, *Metamorphoseon libri*, *Ars amandi* şi celelalte lucrări au fost create în spaţiul italic, operele *Triste* şi *Pontice* au fost create în spaţiul getic, viitorul spaţiu românesc. În plus, Ovidiu este primul poet cult care descrie – este adevărat, poetic, dar cu lux de amănunte – un spaţiu şi un etos ce îi privesc pe români. Deşi Ovidiu a fost relegat la Tomis şi a fost sfîşiat de nostalgia pentru Roma, totuşi a avut cuvinte frumoase pentru tomitani şi pentru geţi: „ce v-am făcut eu, însă, o, tomitani? Nimica!/ Urăsc a voastre locuri, dar vă iubesc pe voi [...]". Aceste versuri traduse de Teodor Naum se regăsesc în *Pontice*, IV – 14, 23-24; 27-29. Tot în *Pontice*, IV, 14, 59, Ovidiu scrie: „Şi Tomisul îmi este drag mie". În aceleaşi *Pontice*, IV, 14, 47-48; 51-56, Ovidiu recunoştea dragostea tomitanilor, precum şi cinstea de a fi încununat „cu iedera pe care/ Aţi pus-o fără voie pe fruntea-mi de poet". Traducerea îi aparţine, de asemenea, lui Teodor Naum.

Capodopera *Metamorfoze* este, în realitate, o altfel de epopee a literaturii latine, o epopee mitologică, o poveste legendară, ca să traducem asemenea lui Giorgos Seferis cuvîntul grecesc *mithistorima*. *Metamorfoze* cuprinde aproape 250 de legende ce ţin de patrimoniul spiritual comun greco-roman, dar care ne înfăţişează astăzi şi mituri, legende, credinţe, obiceiuri propriu-zise ale romanilor.

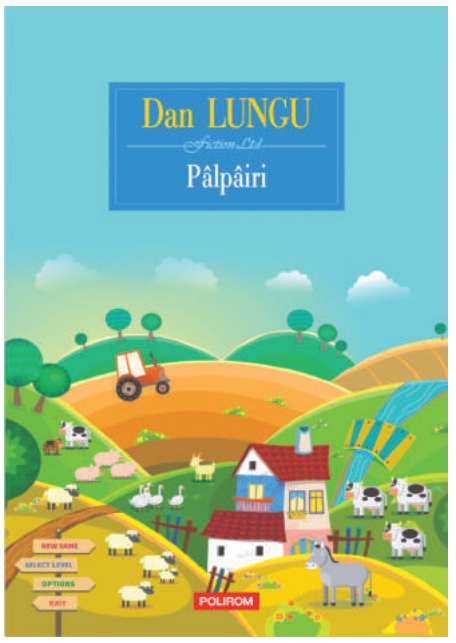
Logofătul Scarlat Barbu Tâmpeanu traduce doar *Cartea I*, ce cuprinde o cosmogonie, o descriere poetică a celor patru ere, de aur, argint, bronz şi fier, încercarea giganţilor de a stăpîni lumea, răspunsul lui Jupiter, care îi biruieşte şi îi pedepseşte, potopul şi renaşterea lumii. Această carte scrisă de Ovidiu în hexametru şi tradusă de logofătul Tâmpeanu în proză seamănă cu un concert vivaldian, are un înalt grad de abstractizare şi de concreteţe în acelaşi timp, este scrisă pe mai multe registre, fără să se simtă o deplasare de plăci tectonice între ele, fiindcă ceea ce le uneşte este fluiditatea stilului ovidian. Undeva, G. Călinescu îl caracteriza pe Ovidiu ca fiind primul romantic european, pornind de la faptul că la acest poet găsim primele motive literare specific romantice. Astfel, Călinescu scotea în evidenţă motivul halucinaţiei şi al visului.

În *Metamorfoze*, şi îndeosebi în *Cartea I* despre care vorbim, Ovidiu este romantic prin viziunea cosmogonică metafizică şi prin imaginaţia debordantă. Ceea ce impresionează este materialitatea viziunii. De altfel, textul ovidian se distinge adeseori şi printr-un realism pur şi simplu, aşa cum se întîmplă în descrierea potopului din *Cartea I-a* din *Metamorfoze*, şi cum se întîmplă în atîtea versuri din *Triste* şi *Pontice*, unde întîlnim descrieri ale unor spaţii reale sau imaginate. De fapt, graniţa dintre real şi imaginar este extrem de fluidă la Ovidiu. Textul românesc din traducerea logofătului Tâmpeanu alienează o anumită formă specifică hexametrului şi limbii latine înseşi, care presupune o cadenţă anume, o sobrietate a expresiei poetice, dar cîştigă individualitate printr-o proză biblică de Vechi Testament, de bună calitate, al cărei fruct este o limbă frumoasă românească ce îţi fură simţurile prin parfumul ei şi îţi ademeneşte raţiunea pentru a-i desluşi alchimia. —

Ilustraţii realizate de
Filip CAPSALI

Pîlpîiri speculative

Bogdan CREŢU



Dan LUNGU

Pîlpîiri
Editura Polirom, 2018, 264p.

În toate romanele lui Dan Lungu de pînă acum, criticii au ținut să remarce decupajul „sociologic" al temei: că era vorba de modul în care mai mulți oameni care locuiesc pe aceeași stradă, cu centrul de greutate al vieții plasat în perioada comunistă, își reconsideră viețile (în *Raiul găinilor*); de valorificarea unui interviu luat unei foste lucrătoare dintr-un mare combinat de dinainte de 1989, care regretă în tranziția confuză situația de atunci (după mine, cel mai superficial și mai împănat cu prefabricate roman al autorului este și cel mai de succes: *Sînt o babă comunistă!*); despre mediul unor „sectanți" neoprotestanți (în *Cum să uiți o femeie*); ori despre efectele emigrației temporare asupra vieții unei copile a cărei mamă muncește în Italia (în *Fetița care se juca de-a Dumnezeu*) – întotdeauna subiectele erau alese cu grijă, țintind către un fenomen social consistent și avînd o doză eficientă de actualitate. Marca prozei lui Dan Lungu o reprezenta excelenta priză la real, oralitatea bine ritmată și comicul adesea debordant. Dar de fiecare dată povestea în sine era cea care domina romanul, rămînîndu-i cititorului să plaseze, dacă are chef, cazurile ficționale în tiparele societății contemporane și, eventual, să tragă și concluziile de rigoare.

Schimbare de registru

Cu *Pîlpîiri*, autorul schimbă cu totul registrul. Abia aici (lucru mărturist public) perspectiva este cu adevărat sociologică. Dan Lungu lovește, în roman, două mentalități, două medii distincte și două concepții despre realitate total diferite. Dar mai face să coexiste și cel puțin două tipuri de discurs divergente. Naratorul provine dintr-o lume care și-a elaborat metode și strategii științifice pentru orice tresărire, cît de palidă, a realității: totul este controlat, imprevizibilul a fost eliminat dintre posibilitățile de manifestare a lumii. Virtualul a înlocuit fenomenologicul și și-a impus consistența pixelată. Preferințele, dorințele, ezitările, dilemele, încercările sînt, toate, înlocuite de statistici. Individul află din start care sînt șansele încercărilor sale, așa încît personalitatea lui nu mai are intervalul necesar ca să se manifeste. Lumea a fost înlocuită cu o imagine milimetric programată, lumea vie a fost desenată ca o sumă de posibilități prevăzute în program, asemenea unui joc video. Totul funcționează perfect, nu e loc de arbitrar, nu e loc de nereușită. Dar Dan Lungu are inteligența de a nu insista în această direcție, de a păstra echivocul: cartea nu acordă suficientă importanță fundalului pentru a deveni o distopie sau un scenariu SF, pentru a aluneca în stereotipia acestui tip de discurs. O sugerează și asta e suficient.

Personajul-narator e nemulțumit de lumea lui impecabilă, e plictisit de perfecțiunea ei. Prin urmare, își cere, lucru foarte rar, la care are o singură șansă în viață, un „concediu de recuperare identitară" și, conform prescripțiilor statistice, alege să și-l petreacă într-un mediu cît se poate de diferit: într-un sat. Aici, se simte ca un extraterestru (poate de aici sugestia din cronica lui Mihai Iovănel): a ajuns la capătul lumii, căci, nu e așa?, „capătul lumii e acolo unde ești offline. Unde nu poți plăti cu cardul și nu poți trage apa la toaletă". Aici, e nevoit să își reprime nu doar tabieturile, prejudecățile, ci și reflexele.

La început, privește pe geamul camerei pe care o ocupă în curtea vecinului ca și cum s-ar uita pe ecranul computerului. Îi ia ceva pînă asimilează faptul că noua realitate nu e alcătuită din pixeli și că gesturile reflexe, de apăsare a unui buton al *mouse*-ului, nu mai rezolvă problemele. Evident, Dan Lungu speculează abil aici faptul că și lumea contemporană, în *furor*-ul ei tehnologic, a ajuns să fie alcătuită din straturi total diferite, doar aparent contemporane: între mediul corporatiștilor și cel al țăranilor rupți de centru se cască un gol considerabil, larg cît o epocă istorică.

Realitatea statistică și puterea

Dacă ar fi fost doar atît, romanul nu ar fi făcut decît să analizeze suplu un clișeu. (Dau temenului un înțeles lipsit de eufemism: clișeul e forma cea mai sigură, cea mai rutinată în care s-a așezat un adevăr îndelung verificat.) Dan Lungu de acum 10 ani ar fi valorificat, probabil, cu mult umor, într-o narațiune sincopată, acest subiect (așa cum procedase, de pildă, în *Sînt o babă comunistă!* cu una dintre temele cele mai acroșante ale momentului respectiv). Dan Lungu cel de acum îl împinge însă în fundal, pentru a adînci posibilitățile. Nu mai rămîne la suprafață, nu mai încurajează povestea spontană, vioaie, care să amuze, să incite la reflectare fără să indice și direcția. Sociologul știe că toate instrumentele științifice, bazate pe statistici, pe sondaje, oricît de riguroase, pot explica funcționarea unui sistem social, dar ratează un lucru esențial: unicitatea, adică umanul, tot ce este mai profund și mai unic în individ. De aici provine stenahoria protagonistului, nemulțumirea sa față de lumea precisă din care se rupe: „Și totuși, în unghiul mort se ascunde singularitatea, umanul. Aici sînt pasiunile, fricile, imaginația, visurile. Aici își pot depune ouăle viitoarele catastrofe. Cred că dorința de a judeca mereu în numere mari ascunde o sete de putere. Schematizează omul la cîteva linii, ca să încapă în tabele și fișiere, să-l transforme într-un număr, să-l stăpînească, să-l controleze prin context". Nu avem cum să nu vedem că e criticat aici însuși principiul sociologic al teoriilor privitoare la relevanța sondajelor, la orientarea prin statistici a realității, la crearea unui tipar care convine celui care îl comandă și la modul în care acesta își justifică acțiunile prin aceste rezultate elaborate la comanda sa.

Protagonistul romanului e, deci, un disident, un nemulțumit de marele fals, de sistemul care provoacă inventarea științifică a unei realități apocrife, rupte de elementar și de firesc și mai ales de natură, pe care, astfel, o controlează. Numai că accentul nu cade pe acest conflict, ci pe încercarea eroului de a-și conserva identitatea, de a nu se lăsa confiscat sau sedus de avantajele lumii sale, care e cea a centrului de unde emană puterea.

Prin urmare, el se exilează într-o realitate mult mai concretă, abundent concretă. Aici îl regăsim pe vechiul Dan Lungu *at his best*. Există în carte o serie de personaje pitorești, care se mișcă firesc în mediul lor originar, există întîmplări comice, dramatice, există un limbaj colorat redat cu precizie de antropolog. Sebastian Aanei nu vrea să judece această lume pentru el nouă, ci doar să o observe. Să o înțeleagă. Pricepe, de fapt, că e mult mai dificil și mai important să înțelegi, nu să evaluezi, nu să așezi în categorii sau să judeci. Odată începută tentativa de adaptare la noul mediu, își redescoperă simțurile, își redescoperă posibilități noi de percepție. Dar mai ales bucuria de a intra în contact cu oameni diferiți, cu poveștile lor. Descoperă, pe scurt, varietatea vieții. Ajută, de pildă, o familie să își acopere grămezile de chirpici ca să nu le strice ploaia și are satisfacția efectului vizibil, imediat al muncii lui; ajunge la o stînă, unde îl prinde furtuna, trăiește cu oroare și nesaț senzația de a fi căzut în bălegar (ce poate fi mai concret decît bălegarul?), se implică stîngaci în muncile de acolo. Totul e nou, totul e plin de viață. Dar nu rămîne decît un cîmp de observație, o realitate de laborator.

Pîlpîiri

Oricum, pentru a-și recupera identitatea, personajul lucrează. Execută o serie de grafice și baze de date statistice și muncește la elaborarea unei „epistemologii proprii" prin care să fundamenteze științific o intuiție privitoare la realitate: aceasta ar avea, uneori, niște noduli aproape insesizabili în care realitatea poate găzdui contrariul ei, puncte minimale prin care imprevizibilul intră în lume. El le numește „pîlpîiri". Aici stă, de fapt, miezul romanului: într-o teorie. Nu într-o poveste, nu într-un personaj, ci într-o teorie: „Există mici incidente sau amănunte, de o natură aparte, care funcționează ca adevărate macazuri. Care depășesc stadiul de imperfecțiuni ale unei realități ce se regenerează și se transformă în fisuri, prin care poți vedea hăul sau posibilitatea unei alte realități. Mă interesează detaliile care destabilizează echilibre, tulbură suprafețe, poticnelile sau tusea care desvrăjesc discursuri, pîlpîirile care subminează involuntar lumi și ne obligă să o luăm de la capăt cu întrebarea «cine sîntem?». Există un punct în care realitatea basculează în iluzie, în care deciziile ies din rutina cotidiană, sînt trădate, rămîn fără obiect".

Pentru un individ de serie care provine dintr-un sistem ce fetișizează precizia, rigoarea statistică prin care realitatea este prinsă într-un desen lipsit de echivoc, interesul pentru ieșirile din tipar, pentru întrezărirea unui „dincolo de" e nu numai lipsită de „bun-simț", nu numai subversivă, ci de-a dreptul radicală. De fapt, e o perspectivă artistică, literară aș spune, căci literatura adevărată s-a opus întotdeauna, prin natura ei, prin simpla insinuare a multiplelor posibilități, nuanțe care se strecoară prin porii realității ideologizate, creînd fibrilații sistemelor totalitare, care impun viziuni monolitice, refuzînd variațiile. De aceea, cred că personajul lui Dan Lungu e, poate chiar fără să o știe, un scriitor, un poet, nu un etnolog, nu un antropolog, nu un... extraterestru.

Realitatea urmează teoria

Odată elaborată această teorie, personajul contemplă, studiază realitatea din acest unghi. Or, privită permanent cu un anumit interes, dintr-un punct fix, ea își relevă aspecte nebănuite. Satul devine terenul de investigație pe care își verifică teoria. Or, conform unui aparent paradox filozofic, conceptul, odată intuit și formulat, trage după el realitatea, care i se supune. Dan Lungu își lasă personajul să teoretizeze, să speculeze. Nu îi retează discursurile, astfel încît o parte consistentă a cărții e alcătuită din asemnea perorații, digresiuni necesare, foarte bine articulate. Acesta este, după mine, tonul principal al cărții, de aceea romanul începe cu o astfel de disertație, pentru a fixa registrul. Sînt aici unele dintre cele mai bune și mai profunde pagini ale cărții. Aici e de găsit noul Dan Lungu, de fapt: în curajul de a nu-și mai cenzura rețeaua ideatică din spatele intrigii, în încrederea pe care i-o acordă cititorului. Astfel, intrigile colaterale devin probe care verifică teoria. Dar ele au și rolul, pe care și-l îndeplinesc cu brio, de a impune un ritm alert lecturii, de a susține nu doar curiozitatea, ci și interesul prin inserturile comice. Citită și așa, cu inters pentru narațiunile ei secundare, cartea oferă multiple satisfacții.

Obișnuința protagonistului cu lumea rurală, asimilarea codurilor ei, implicarea în unele conflicte, implicit pierderea ingenuității, a posibilității de insolitare transformă și satul într-un mediu repetitiv. Atunci cînd simte că își pierde postura privilegiată de observator neutru, cînd riscă să nu mai fie un străin, Sebastian se retrage, pentru a-și recupera obiectivitatea. Întors după o vreme la lucru, în sat, sesizează că totul e schimbat. Interesant e că toate întîmplările care îi cad sub privire în timpul „plimbării de observație" sînt stranii, realitatea nu mai e cea plată, cuminte. Pîlpîirile se manifestă cu un soi de densitate dubioasă, semn că s-au cam banalizat...

Finalul gîtuit

Finalul mi se pare însă cam pripit, cumva improvizat. Suflul narațiunii înseși este mai gîtuit, mai astmatic, ultimele capitole se scurtează tot mai tare pînă se sting de tot, ultimul avînd o pagină; intriga se precipită și își află deznodămîntul în urma unei farse la care îl predispune pe protagonist numele său, aproape identic cu cel al fostului primar, Sebastian Aanei. Actualul primar, om onest și devotat cauzei publice, profită de această coincidență și îl convinge pe corporatist să intre în cursa electorală, pentru a fura din voturile fostului edil. Sigur, personajul nu își dorește să intre în politică, dar se lasă folosit. Prin asta, dar numai prin asta, seamănă cu blajinul Spirache din *Titanic vals*, cum observă Cosmin Ciotloș. Mie unuia nu mi se pare o relație intertextuală, ci o potrivire oarecare. În orice caz, romanul lui Dan Lungu nu are, în pofida cîtorva detalii care trimit explicit, dar decorativ la clasici ai literaturii cu tematică rurală, precum Rebreanu ori Preda, fibră intertextuală. Rezolvarea deznodămîntului prin strategia finalului neașteptat nu mi se pare în perfect acord cu romanul. O soluție speculativă mi se părea mai potrivită. Ei bine, Sebastian Aanei, cel aflat în concediu de recuperare identitară, cel care și-a impus să contemple, dintr-o poziție aseptică, principial neutră, spectacolul realității sătești, se trezește cîștigător al alegerilor. O dovadă că procentul de potrivire cu acest mediu pe care i-l indicau statisticile inițiale este real. Dar mai ales încă o piesă pentru teoria sa privitoare la pîlpîiri: da, „acțiunea poate fi pîlpîire". Ce se mai întîmplă cu personajul nu știm și nici nu are rost să căutăm să ghicim. Autorul a vrut să îl lase cumva suspendat între două lumi, nemulțumit de perfecțiunea științifică a mediului său și scuipat brutal (în urma unei cafteli pe cinste) de noul mediu în care începuse să se adapteze, dar pe care are șanse să îl controleze în urma unei întîmplări neașteptate. A unei „pîlpîiri", altfel spus... Proiectarea în politic nu e neapărat soluția cea mai bună, mai ales că e vorba de politica mică, marginală: aceea mare e de intuit în spatele sistemului distopic din care provine Sebastian Aanei.

Oricum, în *Pîlpîiri* Dan Lungu a ridicat vizibil miza. Este, o spun și eu, romanul său cel mai reușit, tocmai prin ceea ce nu se manifesta în cărțile de dinainte: discursul speculativ, ideatic. .

Noțiuni elementare: estetica dezastrului iminent şi a disocierii contemplative

Irina-Roxana GEORGESCU

Noțiuni elementare
Editura Cartea Românească, 2018, 78 p.

Ana VELICARU

Cînd o carte sparge canonul, căutînd noi forme de expresie, (in)adecvate modalităţilor tipice de expunere, elementaritatea scrisului devine ultragiantă. Aşa se petrece şi cu volumul *Noțiuni elementare* de Irina-Roxana Georgescu, apărut de curînd la Editura Cartea Românească, pentru că pune în lumină frici contemporane, încercînd să se sustragă decăderii morale și sociale ori căderii continue – fără vreo şansă de salvare – în *mizeria colectivă*.

Poeta debutase în 2017 cu volumul de poezie *Intervalle ouvert*, apărut la editura pariziană L'Harmattan, înscriindu-se în seria „Poètes des cinq continents". Dacă *intervalul* este aşteptarea *per se* care înghite totul, de la iubire la aşteptare, de la banalităţi la drumuri necontenite care „falsifică prezentul", anticipează, deopotrivă, și motivul central al *Noțiunilor elementare*, care este ecoul unei experienţe care înghite totul, cu o voracitate insaţiabilă. „L'oubli enroule les saisons et les lâchetés/l'oubli est une route qui oublie même sa destination" – uitarea rămîne, în acest haos perceptiv, singurul invariant care, *ad infinitum*, șterge urmele trecutului și permite noi începuturi, *over and over*, ca o mișcare mareică.

Volumul *Noțiuni elementare* pare o incursiune vitriolantă într-o realitate sortită dezastrului, în care contemporaneitatea devine pionul central. „Rețelele de socializare, o realitate ca un continuu atac terorist" (*Aplicație XXIV*), fragmentează personalitatea, o separă pe mai multe *layere*, prin care se creează un simulacru; dacă displayul telefonului „generează noi coduri morale" (*Aplicație XXII*), nu ar trebui să ne mire decadentismul prezentului, uşurinţa cu care dăm la schimb viaţa reală pentru cîteva minute în spaţiul virtual, pentru a avea acces, temporar, la satisfacții mărunte, plăceri de-o clipă, vieți multistratificate şi volatile, validate sau nu printr-un *like*.

În economia volumului *Noțiuni elementare* – un titlu houellebecquian prin ironie şi gravitate totodată – mi se par notabile referinţele matematice inserate în poezie. Realitatea este o „funcție surjectivă" (*Aplicație XII. Indeterminare*) care umple spațiul vag determinat de limitele percepției și găsește valori pentru fiecare element din mulțimea indeterminărilor. Viața se consumă în limitele unui *interval*: de la un deadline la altul, de la un contract pe o perioadă determinată la altă formă de adaptare socială; matematic, un interval este o mulțime foarte densă, intuitiv vorbind, o porțiune de dreaptă; între cele două capete ale sale, sinele pendulează permanent, condamnat să repete la nesfîrșit un ciclu de existență în spirală („Ziua se consumă între termene-limită" – *Aplicație XXI*, „libertățile se consumă între limitele fiecărei zile" – *Aplicație XXVIII. Sincronicitate*). Volumul radiază de o energie inexplicabilă, extrasă ca un metal din substraturile htonice ale unui mediu toxic, care distruge emoția, pentru că nu are ce căuta într-o lume capitalistă care *depersonalizează*; ancorarea în realitatea artificială se face prin abonamente la Netflix, la sală, cumpărături online – cum altfel să se canalizeze o astfel de energie care-și refuză însăși forța vitală? În lumea asta absurdă, tot ce contează *acum* este să reziști pentru un *alt* interval de timp, delimitat de rate și „depresii minore".

Structurat în două părți, fundamental diferite, însă la fel de halucinante din punct de vedere senzorial, volumul surprinde prin păstrarea unei tensiuni semantice permanente. Am avut de multe ori impresia că lumea reconstruită poematic se va prăbuși sub greutatea cuvintelor. Dacă *Aplicațiile* sînt organisme suferinde, blocate într-o distopie *self-generated*, *Instantaneele* sînt niște *inside*-uri paradiziace, recreînd un spațiu cosmopolit, traversat de numeroase referințe și aluzii culturale.

Volumul publicat de Irina-Roxana Georgescu pare o „instalație" postapocaliptică: sîntem purtaţi în războaie, într-o teroare a prezentului, pentru a ne imuniza – de fapt, e o formă de artă *readymade*, în sensul lui Duchamp, care, în mod deliberat, alegea obiecte banale pentru a glosa pe marginea indiferenţei vizuale. În acest sens, putem considera mulțimea de termeni funcționali prin care se construiește „lumea" – tot obiectual-mărunță – în care poeta supraviețuiește *Noțiunilor*: periuța de dinți, șamponul, deodorantul, crema de față (*Exerciții*) sînt, în definitiv, „obiecte lipsite de concretețe" (*Aplicație II*) și, totuși, atît de concrete că strivesc prin acumulare sau prin caracterul lor „consumabil", efect al capitalismului, care se hrănește tocmai prin produs în serie și consumerism.

Societatea exploatează ființa, o abuzează – „specie arogantă care trăiește din genocide,/ ecosisteme sărăcite, modificări de genom, otravă stilizată, / atrocități" – „Plătesc cu cardul bilete de avion, facturi,/ cumpărături *online*,/ tratamente dermato-cosmetice, cursuri de stăpînire a fricii" (*Aplicație XXVII*). Oamenii sînt total dependenți de activitatea gratificatoare de a cumpăra, act care le justifică exhaustiv evoluția (sau, mai degrabă, retragerea spre un paradis pierdut). Singurul scop palpabil al lumii contemporane este să crească performanța, să inducă evoluție rapidă, în vreme ce sinele este constrîns să urmeze tiparul unei noi forme de „animalitate" – să îndeplinească ce i se cere? Să se supună normei? Sau, din contră, să fenteze tiparul calin, grațios („mîine voi fi un animal/ mai performant" – *Aplicație XXIX*). Are sens, în context, și o privire spre arta lui Andy Warhol, alături de fascinația compulsivă a mass-mediei spre dezastru și tragedie, observată și în poeziile Irinei Georgescu: totul se desfășoară pe fondul știrilor care prevestesc în mod exclusiv dezastrul, violența, „colapsul major al sistemului" (*Aplicație XXIV*).

Întîlnim, pe parcursul volumului, tot soiul de indicii care sugerează decăderea sinelui prin nevoia sa continuă *de a consuma* pentru a se încadra în ceea ce este general acceptat ca fiind *firesc – revoltător de firesc.* Fotografia lui Richard Drew, *The Falling Man*, alături de referința clară la *Omul căzător* al lui Don DeLillo, alimentează distopic *Șantier I. Sau despre feluri de a vieţui în oraş, cînd istoria se rescrie pe foi de titaniu şi vanadiu*. Într-un alt poem – *Aplicație XII. Indeterminare* – este menționat Kevin Carter, care s-a sinucis după ce a fotografiat un copil malnutrit și un vultur pîndindu-l de aproape, imagine care a șocat o lume întreagă. Cultura violenței lichefiază spiritul, îl transferă într-o dimensiune defragmentată, non-lineară, întreruptă permanent de *breaking news*, noi modalități de a muri și de a omorî („E mai bine să omori fără/ să chinui/ decît/ să chinui/ fără să omori?" – *Aplicație XXXI*). Simptomele decadenței se traduc în versuri care lovesc în stern de te lasă fără suflu, provoacă disconfort; oricît de bizar, o lectură dureros-participativă poate revela cititorului forţa unei astfel de poezii care nu-şi stabileşte mize.

Noțiuni elementare *este un* snapshot *al prezentului, cu toate detaliile sale – uneori abuzive, de multe ori dureroase, alteori de o frumusețe ireală, în căutarea seninului pe care poeta pare să nu-l dibuiască.*

Cît despre cea de-a doua parte a volumului – *Instantanee –,* am remarcat două direcții: 1. dincolo de referinţele cinematografice, viaţa însăşi este o peliculă; 2. oricît de dură este sinceritatea, antidotul ei este, totuşi, iubirea, chiar dacă invalidată de insule de suferinţă. De la *Love Exposure* a lui Sion Sono, la *Loveless* de Zvyaghinţev, imaginile se fluidizează și devin mai vizuale: înghit hulpav orașul care adăpostește angoase, dar şi armonia rîvnită a cuplului atacat, la rîndul său, de propriile frici, ameninţări reale în succesiune programatică. Evaziunea spre locuri cît mai senine lasă loc visului – „trăiesc ca un personaj manga/ într-un edificiu Art Nouveau" (*Animație*). Senzualitatea unei lumini atemporale se revarsă peste orașe solare de pe malul Mediteranei. Trecerea dinspre *inside* spre *outside,* de la o lume interioară, limitativă, la o alta, mai autentică, mai pură se face cu o luciditate vibrantă – „Nu sîntem doar saci de carne și limfă, sîntem lumină" (*Love Exposure*). *Instantaneele* sînt ca un *shot* de espresso; dacă la cafea poți experimenta un *aftertaste*, într-un mod similar, poeziile Irinei Georgescu inscripționează în memoria afectivă a cititorului amintiri care n-au existat niciodată, întîmplări care n-au avut loc, lasă totuși *un gust* autentic, de o plăcere dureroasă, ritmată „pentru o vreme de aroma citricelor și a măslinilor" (*Loveless*), chiar dacă ştim că, oricît de ceţoase sînt unele dintre amintiri, „din visul de iarnă rămîne aroma cafelei" (*Poem*).

Noțiuni elementare este un *snapshot* al prezentului, cu toate detaliile sale – uneori abuzive, de multe ori dureroase, alteori de o frumusețe ireală, în căutarea seninului pe care poeta pare să nu-l dibuiască. Irina-Roxana Georgescu scrie cu onestitatea celui care trăieşte la fel de intens şi bucuria, şi amărăciunea, toate resimțite cu obiectivitatea unei perspective *postumane,* așa cum observă, de altfel, și Angela Marinescu. Acuratețea trimiterilor la concepte matematice, plimbarea continuă printre referinţe livreşti şi cinematografice, duritatea unor versuri, luciditatea altora dezvăluie o poezie puternică, miraculos cufundată într-o lumină extramundană. Citind, simți cum păşeşti înapoi în timp, pe o sfoară subțire de tot, întocmai ca Philippe Petit – pleci chiar acum, nu mai amîni, îți părăsești telefonul mobil, calculatorul, *deadline*-urile și, încetul cu încetul, apar în cîmpul vizual cetăți, turcoaice care joacă table, mări verzi-albastre, *the promised land.* Și, într-adevăr, n-ai ce să faci după o asemenea călătorie disforică – închizi cartea, îți setezi alarma de la telefon și te pregătești pentru o nouă zi: *Viața intră treptat în scheme./ Uitarea este doar rezistență.*

Ana VELICARU este studentă în anul II la Facultatea de Matematică şi Informatică a Universităţii din Bucureşti şi a făcut parte, timp de trei ani, din proiectul *Observator Lyceum*, în timpul în care a fost elevă la colegiul Naţional „Sfîntul Sava".

TEORIA LITERATURII

Discurs îndrăgostit, actul scriiturii

Despina JDERU

Apariția traducerii în română a cărții-seminar *Discursul îndrăgostit* (alături de figuri inedite și notele de seminar), textul spectaculos pe care Barthes în publică în 1977, reprezintă un eveniment editorial în mod evident. Într-o traducere excelentă a Magdei Jeanrenaud, studiul imens pe care Barthes îl consacră *discursului îndrăgostit* și-a găsit cea mai fericită formă în limba română la Editura Polirom, în colecția Plural M. Oricine l-a citit pe Barthes în franceză și îi cunoaște obiceiurile teoretice, deopotrivă tematice și formale, dar și plăcerile semiologice, își va da seama de intensitatea și rigoarea acestei uriașe munci de traducere, dar și de o foarte delicată mișcare printre manuscrisele, notițele și cursurile de la Collège de France.

Pe 12 noiembrie, Roland Barthes ar fi împlinit 103 ani. La trei ani de la centenar, preocuparea specialiștilor față de Opera lui Barthes pare să fie din ce în ce mai febrilă și predispusă derivărilor. Pentru că, într-adevăr, sigur că avea dreptate Sartre, dacă Roland Barthes nu este prezent într-un anumit context, absența lui devine deranjantă și se cere înlocuită de prezența sa consistentă; iar acolo unde nu este, i se simte întotdeauna lipsa. Și pentru că nu putem avansa un discurs despre *limbajul îndrăgostit* fără a îl invoca, această reflecție salută apariția în limba română a unui text în care, vorbind despre Werther, Barthes nu face decît să se repete la infinit, prin proiecția neobosită a eului subiect, acel *moi, moi, moi* care îi fundamentează întreaga Operă și ni-l face atît de prețios și dezirabil, ca un obiect care, cu cît încerci să-l descifrezi mai tare, cu atît se îndepărtează și se claustrează la nesfîrșit. În definitiv, comportamentul subiectului barthesian este acesta: caută cu aviditate privirea celorlalți, dar și admirația. Odată ce le-a obținut, tocmai aceste priviri sînt cele care îi determină nehotărîrea și delirul inconstant. De aici pînă la schimbările atît de dese de direcție teoretică nu mai este decît o jumătate de pas.

O istorie a scriiturii

În cartea pe care Eric Marty, prieten apropiat al lui Roland Barthes și la rîndul său literat și profesor universitar, o dedică semiologului francez, apărută în 2006 la Seuil cu titlul *Roland Barthes, le métier d'écrire***,** Marty evocă acest episod pe care Barthes i-l relatează cu privire la apariția unuia dintre cele mai inedite studii, publicat în 1977, la Seuil, în colecția *Tel Quel*, și anume *Fragments d'un discours amoureux*: „Barthes nu era deloc rușinat de această iubire. Îmi amintesc că odată mi-a spus că unul dintre prietenii lui i-a scris că ar fi trebuit să dedice *Fragments d'un discours amoureux* mamei sale și a adăugat cu privirea pierdută în depărtare, încercînd să pătrundă această frază, cu un aer foarte tandru, dar și cu o anumită solemnitate, ca și cum ar fi vrut ca eu să înțeleg foarte bine acest lucru: Da, este adevărat".

Vocea pe care Barthes o fabrică în acest text ia ființă și se comunică pe sine prin diferitele interferențe biografice confruntînd discursul lui Werther, discurs care, la rîndul său, interferează cu o serie de discursuri din literatura franceză: Proust, Sade, Sartre, Lacan etc.

Discursul îndrăgostit ilustrează pentru Barthes o posibilitate de coagulare a interesului pe care acesta îl manifestă față de limbaj ca boală, ca obsesie, ca punct central al existenței în lume și în interiorul scriiturii. Barthes pare să împărtășească această echivalență profundă și amplu formulată de Lacan între limbaj și ființă, între posibilitatea ființei de a exista prin limbaj și nu altfel, între ființă și imposibilitatea ei de a exista în afara limbajului. Modul de funcționare al acestui discurs polimorf, cu numeroasele lui sudări și întrepătrunderi, cu diversele lui stări de spirit și spații de proveniență, fundamentează și normează acest discurs particular, spune Barthes, prin singurătatea care îl caracterizează.

Apariția acestui text în limba română, la Editura Polirom, în colecția Plural M, într-o traducere excepțională a Magdei Jeanrenaud, însoțită de textele a doi specialiști majori ai operei lui Roland Barthes, Eric Marty și Claude Coste, este un eveniment care vine să contureze importanța reflecției lui Barthes în cîmpul teoretic și critic francez. Invitat în emisiunea lui Bernard Pivot, *Apostrof,* pentru a vorbi despre textul său proaspăt apărut *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit,* Barthes deplînge datarea acestui tip de limbaj, care pare să fie incompatibil cu orice discurs teoretizant posibil. Nu doar că limbajul îndrăgostit de origine wertheriană a suferit deplasări importante în spațiul emoțional modern pe care Barthes îl semnalează în 1977 ca fiind profund lipsit de intensitate și caracterizat de un aparent echilibru și echidistanță față de obiectul iubit. Acest echilibru, Barthes îl traduce printr-o detașare care nu este semnalată decît atunci cînd ea devine evidentă și implicit se produce un dezechilibru în componența ei. Inevitabil, acest dezechilibru se ridică la suprafață și se arată. În aceeași carte dedicată lui Roland Barthes, Marty semnalează importanța capitală a limbajului, care îi organizează și legitimează existența lui Barthes în sensul cel mai extrem și productiv, în sensul lui performativ și creator de existență consistentă și articulată.

Istoria acestui text modular care mărturisește, încă o dată, preferința structurală a lui Barthes pentru fragment, conturează intenția scriiturii și ne dovedește că nici măcar universul lui Barthes nu pare să fie complet lipsit de coincidență. Apărut în 1977, anul morții lui Henriette Barthes, mama lui Roland Barthes, personaj central și declanșator a tot ceea ce se numește Opera barthesiană în ansamblul și fragmentaritatea ei, fantasma prezenței ei se întrepătrunde cu o alta, pe care Barthes o recunoaște și o admite în nenumărate rînduri, în diferite texte, inclusiv în cele 330 de notițe de doliu publicate în 2012 la Seuil, ca o apariție inedită și, în mod evident, scandaloasă. Henriette Barthes, văduvă de război, își petrece întreaga existență alături de fiul său, pînă în momentul morții sale, pe 25 octombrie 1977, la 84 ani, în urma unei boli grave. Importanța auctorială pe care Barthes i-o atribuie în nenumărate rînduri este, să spunem, împărtășită de acesta, în aceeași măsură, unui personaj important al criticii literaturii franceze, într-o scrisoare pe care i-o trimite de la Urt (casa lui de la țară, simbolică și ea în coerența scriiturii barthesiene) la data de 23 iunie 1976, cînd Barthes lucra la textul său pentru *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*. Sub inițialele de A.C. (barthesienii îl vor identifica imediat pe acest personaj atît de semnificativ în viața lui Barthes), cel căruia Barthes i se adresează direct în acest text apare nestingherit în scrisorile strînse și publicate de Eric Marty în *Roland Barthes, Album. Inédits, correspondances et varia* (Seuil, 2015), scrisori în care Barthes îi mărturisește influența în spiritul textului care declanșează chiar și astăzi întrebări și își cere dreptul, la rîndul său barthesian, la o derivare necesară. „Aproape am terminat cele o sută de figuri, datorită unora dintre ele v-am regăsit, fie că am așezat în formă lucruri pe care mi le-ați spus (învățat), fie că scriu pe aici, pe acolo figuri gîndindu-mă la dumneavoastră și la tot ceea ce este original (putem spune asta?) în relația noastră. Dacă vreodată această carte va fi tipărită, vă veți recunoaște adesea în paginile ei, ca într-un desen-rebus, ascuns și totuși vizibil în acest arbore. Totul este foarte literar: pînă la urmă la ce servește literatura dacă nu la a spune tot fără a spune totul?".

O scriitură a istoriei

Am pierdut forța sacră și vitală cu care construiam în jurul meu noi lumi, spune Werther într-una dintre scrisorile de sfîrșit ale corespondenței sale. În acest punct al limbajului înzestrat cu o funcție performativă se oprește Barthes pentru a îi deriva componenta arhitecturală, identificîndu-i unicitatea și capacitatea creatoare. Într-una din scrisorile sale către Robert David, un student la drept și un personaj extrem de important pentru Barthes în tinerețea sa chinuită de tratamentele necesare pentru vindecarea tuberculozei, cu care are o corespondență intensă între 1944 și 1948, Barthes îi spune: „Ființa pe care o iubim este o continuă și ultrasensibilă referință, îi atribuim tot ceea ce ni se întîmplă, și trebuie să privim acest fapt nu atît ca pe o încercare de anexare, ci mai degrabă ca marcă a respectului și a unui devotament extraordinar". Barthes se apropie, în acest punct, extrem de mult de Lacan, pentru care limbajul nu există decît în raport cu ființa, iar ființa nu poate exista în afara limbajului, ca o totalitate formulată din multiple elemente care nu pot decît coexista. Interesul lui Barthes față de limbajul îndrăgostit se manifestă cu precădere în sens lingvistic, fără să confrunte o componentă psihanalitică, care pentru Lacan devine vitală. Mai mult de atît, Barthes semnalează în această întrebuințare o autoritate a limbajului, care construiește o lume paralelă instituindu-se, în sens religios, prin cuvînt și a cărei funcționare pare să fie posibilă prin limbaj. Absența unui atașament religios față de limbaj este cea care îl cucerește pe Barthes la Philippe Sollers, de pildă, singurul scriitor din anturajul Tel Quel și din împrejurimile teoriei franceze, pentru care limbajul, fiind complet lipsit de religiozitate, se află sub tutela vitalității, fără să fie afectat de o tendință bolnăvicioasă și violentă. Pe aceasta Barthes o semnalează în raportul personal față de discurs și de limbaj, care este întotdeauna pentru el „o boală".

Limbajul îndrăgostit îl preocupă pe Barthes în măsura în care el se produce în absența obiectului iubit, care nu este un „scop în sine", ci un „obiect-lucru", un obiect care nu poate nici reacționa, nici răspunde discursului pe care îl modelează subiectul îndrăgostit. Barthes sesizează în gîndirea acestui tip de discurs o închidere teoretică, pe care nici nu o exploatează, nici nu o semnalează în mod deschis, ci încearcă să o remedieze, propunînd un discurs unic și fabricînd un mod de lectură care să îi legitimeze existența în rîndul unor interogări teoretice care să integreze discursul pe care Barthes îl numește „intelectualizat".

Nu este surprinzător faptul că Barthes asociază discursului îndrăgostit discursul pe care îl provoacă actul scriiturii. Atît discursul scriiturii, cît și cel al îndrăgostitului devin nocive în momentul în care la capătul receptării a dispărut orice referință și limbajul se proiectează, ca într-o oglindă, în sine. Între expresivitatea excesivă a limbajului îndrăgostit și efectul acestuia există un spațiu sfidător pe care Blanchot îl asociază cu imaginea morții. În *L'écriture du désastre* (Gallimard, 1980), Blanchot asociază iubirea-pasiune pe care Barthes i-o atribuie lui Werther cu o încercare a sa de a evita moartea. Reflectînd asupra lui Werther și a responsabilității pe care Goethe o evită *à tout prix*, dar de care nu se poate detașa în totalitate, Blanchot conchide (și această afirmație nu poate decît să declanșeze o nouă derivare): „Asta nu se poate termina decît rău". Se pare că există un efect inevitabil, considerînd limbajul care se proiectează în gol și întoarce, ca reflecție, spre sine, un semn al catastrofei. Figura *Catastrofă* este definită astfel: „Criză violentă, în cursul căreia subiectul, percepînd situația de dragoste ca un impas definitiv, o capcană din care nu va putea ieși niciodată, se consideră sortit, predestinat, condamnat la o distrugere totală de sine". Pentru Blanchot chiar întrebuințarea excesivă a afectelor care sînt așezate în forma limbajului pare să fie imaginea catastrofei.

Pentru că, în cele din urmă, fără îndoială, oricît ar riposta Barthes, *limbajul îndrăgostit* presupune o *anexare a Celuilalt*, o apropriere a obiectului iubit care îl izolează și îl extrage din lume, devenind o protecție de care nu se poate trece. Atitudinea subiectului îndrăgostit se compune din două elemente: acțiune și discurs. Absența acțiunii, spune Barthes prin aceste figuri și insistînd asupra claustrării discursului lui Werther, care este unidirecționat, provoacă o manie a limbajului. În afara limbajului, îndrăgostitul este exilat, imaginarul îi este inaccesibil și se vede obligat să renunțe la starea de îndrăgostit. Barthes conștientizează pe deplin punctul de tensiune al limbajului îndrăgostit și al întrebuințării acestuia. Excesul pe care Barthes îl elogiază nu își găsește locul în cîmpul discursului intelectual, pentru că se dovedește a fi rar și aparent inaccesibil, de o intensitate interzisă care aruncă subiectul îndrăgostit într-o stare de profundă izolare. În această izolare acțiunea lipsește cu desăvîrșire. Dacă ea ar exista singurătatea limbajului îndrăgostit s-ar disipa și demonul care pune stăpînire pe subiectul îndrăgostit ar fi, în sfîrșit, îmblînzit. Dar Barthes mizează întotdeauna pe intensitate. Pentru Barthes, Werther este un tip de îndrăgostit, cum ar spune Tolstoi, *comme il faut*. —

Roland BARTHES
Discursul îndrăgostit
Traducere, note și introducere
de Magda Jeanrenaud
Editura Polirom, 2018, 672 p.

Lecturi în vremuri de austeritate

Bunătăți de Sărbători

Cristina MANOLE

Cum vine frigul și bate vîntul pe la ferestre, ar fi timpul să ne cuibărim la gura sobei și să citim. Cum sobe nu prea mai sînt, și căldura de la calorifere ar fi bună pentru a crea condiții favorabile de lectură. Altfel, patima pentru arte poate învinge orice. Dincolo de marea muzică și iubitorii ei. Deci, cărțile.

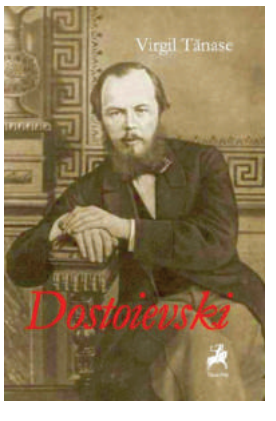
Pînă să termin un prim volum pe care l-am frunzărit cu nerăbdare de înțeles, dacă e vorba de *A.P. Cehov – O viață în scrisori. Corespondență 1879-1890* (o ediție îngrijită și traducere, absolut remarcabile, realizat de o distinsă profesoară de la Iași, **Sorina Bălănescu**), să poposim *oleacă* la alt volum la fel de miezos și de interesantisim. Este vorba de o masivă culegere de texte inedite ale lui F. Scott Fitzgerald, *M-aș omorî pentru tine și alte povestiri* (Editura Polirom, 2018, introducere, notă asupra

ediției și note de Anne Margaret Daniel, traducere din limba engleză de Dan Croitoru, care strecoară, discret, și el precizări la notele eminentei editoare, pentru cei care nu știu ce era cu vagoanele-salon din trenurile americane de acum o sută de ani, un exemplu de acribie profesională!). Textele lui F(rancis) Scott Fitzgerald sînt de diverse feluri și sînt realizate între 1920 și 1940, după cum reiese dintr-o iute ochire a cuprinsului unde găsim precizările de rigoare. 18 texte cu totul, numite generic povestiri, au fost fie refuzate de diverse reviste în timpul vieții autorului, fie au fost la bază scenarii de film sau sinopsisuri rămase nefolosite de industria cinematografică de la Hollywood, care i-a produs multe necazuri, amărăciuni, mîncîndu-i și ea ficații talentatului prozator. Alte povestiri au fost considerate pierdute, dar pînă la urmă au fost redescoperite și reevaluate mulțumită imensei devoțiuni și profesionalismului dovedit de Anne Margaret Daniel. Într-o Introducere scrisă în ianuarie 2017, avem expusă povestea fascinantă a acestei munci la carte, iar în Nota asupra ediției, se găsesc precizările de rigoare despre fiecare text, cît și lucrul pe manuscrisele nefinalizate sau pe variante olografe, ce presupune o muncă imensă, cu rezultate care merită toate gratulațiile noastre. Fiecare povestire din volum, începînd cu *Chitanța de mînă* (din 1923) și pînă la ultimul text din sumar, *Mulțumesc pentru foc*, din 1936, beneficiază de concise prezentări și erudite precizări, cu detaliile de rigoare și destinul fiecărui text. Avem un adevărat puzzle de texte diferite, care alcătuiesc o proză multifațetată ca întreg și care aglutinează în ea obsesiile unui prozator veșnic neliniștit. Solitudine, iubire, femei, adolescență, marea criză, dragoste, prietenie, lașitate sau compromis, adevăr, minciună, frică, temeri, neliniști, bucuria de-a scrie sau de-a bea un pahar de whisky, dar ce nu ar putea intra în raza de interes a unui mare iubitor de viață? Lista Mulțumirilor Annei Margaret Daniel, ca și cea a Operelor consultate sînt dovada imensei munci a editoarei și ar merita un răspuns pe măsură din partea lui Scott Fitzgerald. De acolo, de pe unde o fi el acum. O scrisoare, o povestire, ceva, orice. Ce i-ar putea scrie FSF lui AMD, profă la New School University, din NYC, licențiată în istorie americană și literatură engleză, care locuiește în Manhattan, cu un soț (nu se spune nimic despre el!) și doi *adorable dogs,* după cum găsim pe net? Un concurs pe această temă ar putea fi avansat de *The New Yorker* sau *Esquire* – da, mai apare și azi, chiar și într-o ediție în limba română! – care i-a respins o parte din aceste texte. De ce nu.

Amor – ce nume straniu, oricum am suci lucrurile, pentru un anglosaxon – **Towles** (n.1964, Boston, Massachusetts, evident SUA) este un autor mult mai puțin faimos decît ultracunoscutul său conațional prezentat mai sus. Și cu toate acestea, cu doar două cărți, una în 2011, *Rules of civility*, și alta în 2012, cea de față, *Un gentleman la Moscova* (Editura Nemira, 2018, colecția de cursă lungă „Babel", traducerea din limba engleză, Dana Ionescu) dă lovitura. Rețeta o știm deja, primul roman devine *bestseller New York Times*, e inclus pe liste simandicoase, ba traducerea în franceză mai primește și Premiul Fitzgerald. Lumea e mică, o proprietară de hotel oferă premiul acesta, ne-am mai lovit de el. Cu al doilea și mai și: 40 de săptămîni *bestseller NY Times*, vîlvă mare prin altă juma de duzină de ziare cu nume cunoscute, plus o ecranizare în lucru cu Kenneth Branagh. Dar cea mai tare victorie a vieții a venit acasă. Absolventului de Yale College și studiosului de literatură engleză la Stanford University, după 20 de ani de carieră în domeniul investițiilor imobiliare, *wow*!, bani nu glumă, i se spune de către soție și cei doi copii: „Stai acasă și te ocupi doar de literatură, pune mîna

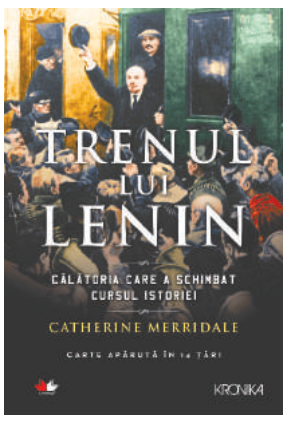
și scrie!". Care scriitor nu și-ar dori așa ceva, avînd oarece gologani la teșcherea? Revenind la carte, cum e însă romanul *Un gentleman la Moscova*? Foarte bun. Un roman construit pe destinul unui personaj, extrem de abil condus și bine conturat într-o ramificată și complexă narațiune, un aristocrat, Contele Alexandr Ilici Rostov. Și avînd ca fundal istoric Rusia pre- și postrevoluționară, o lume în mișcare și schimbare, o lume care dispare și alta nouă, în care teroarea politică bolșevică e în plină ascensiune, Moscova anilor 1920 și faimosul Hotel Metropol din Piața Teatrului, ambele constituindu-se ca o pînză de păianjen pe care se vor desfășura cumplite drame. Povestea reală o știm din alte numeroase cărți, de istorie – Figes, Montefiore etc. –, dar și de literatură – Alexei Tolstoi, Bulgakov, Bunin, Berberova etc. –, așa că nu contează gradul de ficțiune din acest (nou) roman. Cu personaje și întîmplări reale sau mai puțin reale, închipuite sau nu, dar extrem de convingătoare din punct de vedere artistic. Nu am stat să căutăm și să verificăm autenticitatea celor întîmplate în roman, căci orice a fost posibil în acele vremuri. Prin anii ce au urmat într-un spațiu al absurdului, grotescului, nefirescului și, mai ales, al terorii. Acțiunea se întinde pe cîteva decenii, 1922-1954, avem cinci cărți/părți, iar capitolele au titluri care toate încep cu A (*Ambasador*, primul, *Apoi* și *Abrupt*, ultimele două, o găselniță care o găsim și la Julian Barnes, altă vedetă a Editurii Nemira – n-am cum să nu mă raportez și la excelentul roman *Sașenka* al lui Simon Sebagh Montefiore). Contele Rostov primește un arest la domiciliu, într-un hotel care a fost o bună gazdă a *high life*-ului rusesc înainte de revoluția din 1917, pentru ca apoi să se transforme în cuibușor de nebunii al KGB-ului și în gazda numeroșilor lideri comuniști europeni aciuați la Moscova. Bine conturată personalitatea personajului principal, Contele Rostov – în 1922, cam în același timp cu procesul care-l incriminează pe conte are loc și Procesul Ecleziaștilor, în cap cu Patriarhul Tihon, care se va lăsa cu pedepse grele și execuții printre înalții prelați ai Bisericii Ortodoxe Ruse – bine sucite țesele întregului material epic, bune pagini de mare proză, în buna lecție a romanului rus. Marii prozatori americani au fost mereu buni urmași și excelenți practicanți ai marii literaturi ruse. De la Hemingway, Steinbeck și Faulkner, la John Cheever și Raymond Carver. Am putea să-l asociem pe Amor Towles acestor prestigioase nume. Căci romanul *Un Gentleman la Moscova* are toate ingredientele marii literaturi. Nu doar americane.

Fiindcă tot am ajuns aici, să ne oprim și asupra lucrării monografice *Dostoievski* (Editura Tracus Arte, 2018, rescris în română de autor), „roman adevărat", cum îl numește scriitorul **Virgil Tănase**, într-un concis și lămuritor „Cuvînt-înainte" la ediția în limba română. Virgil Tănase, prozator și dramaturg cu o consistentă și remarcabilă bibliografie la activ, a mai publicat la Gallimard o serie întreagă de astfel de bine articulate lucrări. Prima dintr-o serie de cinci, *Cehov* (2008), *Camus* (2010) – ambele avînd și variantă românească, cărți pe care le-am citit cu mare interes și comentat elogios cu multă plăcere, pe lîngă altele în diferite alte limbi și țări – *Dostoievski* (2012), *Saint-Exupéry* (2013) și *Sfîntul Francisc din Assisi*(2015). Actualul *Dostoievski* în straie românești ar putea trezi interesul celor tineri, care ar putea descoperi lucrările marelui prozator, dar și face să renască interesul multora dintre noi, care, din varia motive și explicații, ne-am îndepărtat de cărțile lui Fiodor Mihailovici Dostoievski (n.1821-m.1881, doar 60 de ani!). Virgil Tănase are în coada cărții cîteva Repere cronologice care ne pot ajuta să urmărim mai lesne parcursul unei vieți. La fel de contorsionată ca și romanele lui, dacă nu mai intensă și dramatică decît oricare din cărțile celui care a scris *Demonii*, *Crimă și pedeapsă*, *Jucătorul* și *Frații Karamazov*. În mare parte, Virgil Tănase urmează cronologia întîmplărilor unei vieți pline de întîmplări, dar o punctează cu momente semnificative, care au avut o influență teribilă asupra vieții autorului. Acel episod din 1849, de exemplu, teribil moment, cînd Dostoievski e



judecat, condamnat la moarte, dus la locul execuției, și în ultimul moment, i se preschimbă pedeapsa cu o deportare în Siberia, nu are cum să nu apese o biografie. Cu datele de familie, cu anii de studiu, cu lecturile și impulsurile revoluționar-progresiste – sîntem în Imperiul Țarist în care ONG-urile nu existau ca să protesteze la orice abuz al puterii – și începuturile literare. Detenția și suferința au dat o altă viziune asupra vieții. Și literaturii pe care a compus-o. Pas cu pas, înaintăm în viața lui Dostoievski, luăm notă de patimile lui, viciile, boala, bolile lui, puterea lui creatoare, capodoperele lui. Care apar, încet, încet pe cît de repede dispare el din această viață. Nici frumoasă, nici urîtă, cu multă suferință, cu multă evlavie, descoperită pe propriul drum al Damascului. O viață ieșită din norma curentă, o operă uriașă, ieșită din limitele succesului imediat. Omul. Opera. *Dostoievski*. Și o carte de excepție a lui Virgil Tănase.

Catherine Merridale, autoare britanică specialistă în istoria Rusiei, semnează o carte non-fiction, bazată pe fapte și evenimente certe, împănată cu inspirate momente cu parfum literar. *Trenul lui Lenin*. *Călătoria care a schimbat cursul istoriei* (Editura Litera, 2018, traducere din limba engleză de Petru Iamandi) este un *road-story* care dă seama nu doar de cum a călătorit Lenin din Elveția în Rusia, ci și cum a ajuns la putere, dînd jos pe nu prea iubitul Țar Nicolae II, instaurînd puterea sovietelor și dictatura proletariatului. Care nu peste mulți ani va aduce beleaua și pe capul românilor. O călătorie cu trenul prin Germania, Suedia și Finlanda – care era Ducat și sub suzeranitate rusă – ca să debarce în Gara din Petrograd. Și să dea apoi toată lumea peste cap. Nu doar Rusia. Autoarea reface acest traseu cu mare impact în istoria secolului al XX-lea, cu plecare din Zürich și cu sosire, după 3.200 de kilometri, la ținta finală. Aceea a lui Lenin, în aprilie 1917. Peste decenii, aceea a autoarei. Cu popasuri prin arhive, biblioteci și muzee, cu momente de prietenie, momente simpatice. La Malmö, autoarea întreabă de Lenin. „Poate vă referiți la Lennon, John Lennon…", e nedumerită directoarea hotelului unde dormise două nopți faimosul revoluționar. Lista de mulțumiri spune multe, ca și lunga listă de note, ca şi ilustrațiile extrem de interesante, ca și bibliografia recomandată – primele titluri sînt



legate de activitatea agenților britanici din MI6. Astfel, vedem și cum arătau diverși demnitari din epocă, ajungem să aflăm mersul căilor ferate din vremea în care un burjui sadea ca Lenin, care ducea o viață tihnită în Elveția, se pregătea să devină deopotrivă un autocrat guraliv și criminal în Rusia lui natală. Fiecare capitol beneficiază de cîte un *motto*, aducînd la lumină cîte un citat din Lenin – „Uneori un ticălos e folositor partidului tocmai pentru că e ticălos", iată cinismul împins la limita ticăloșiei fără limite. Dar tonul narării evenimentelor e unul destins, calm, fără scrîșneli ideologice sau resentimente politice. Asta a fost și pace, ce mai tura-vura. Autoarea e englezoaică, noi, cititorii, români. E limpede că e loc pentru bombăneli de toate felurile, înjurături, eventual, doar în gînd. O carte de istorie care se citește ca un roman bine scris. —

O privire asupra „liberalizării culturale“(IX)

Arta românească în anii 1960 și în prima parte a anilor 1970

Adrian GUŢĂ

Geta Brătescu a fost creatorul care s-a exprimat atît prin semnul plastic al artelor tradiționale & mijloacele *artei alternative*, cît și prin cuvîntul scris, dată fiind și dubla sa formație academică, pe de o parte cu G. Călinescu și Tudor Vianu, pe de cealaltă, cu Camil Ressu. A cunoscut cu adevărat consacrarea internațională la vîrsta senectuții, asemenea artistei americane de origine franceză Louise Bourgeois, însă recunoașterea progresivă a valorii operei sale pe plan mondial a transformat-o în unul din cei mai reputați artiști pe care i-a dat lumii Europa de Est în ultima jumătate de secol, o dovadă recentă constituind-o aprecierile la adresa expoziției prin care Geta Brătescu a reprezentat România la Bienala de la Veneția în 2017 (curator Magda Radu).

Geta Brătescu: Atelierul şi Autoportretul

A considerat desenul ca fiind principala platformă pe care trebuie să și-o asigure un artist ca să poată ridica pe ea edificiul unei opere solide și complexe. Pentru Geta Brătescu, acumulările culturale din istoria artei, de la picturile rupestre preistorice pînă la Henri Matisse, Tadeusz Kantor și Joseph Beuys, dar și din alte zone, adică din literatură, teatru, film, muzică, au creat o ambianță stimulativă fără a deveni o rețea de semnale fructificate mecanic. Geta Brătescu a fost o creatoare de imagini pentru care cultura umanistă a dobîndit adesea prerogativele naturii, ca sursă de inspirație. Din marea literatură a ales cîteva personaje feminine (cu mitologiile aferente) pe care le-a reconfigurat în opera sa, a analizat condiția femeii, însă nu din perspectivă feministă – afirma, în acest sens, că nu îi place să se subordoneze ideologiilor. Două teme majore ce îi traversează opera sînt Atelierul și Autoportretul, fiecare pluri-ipostaziată în ordine semantică și vizuală – ambele au „hrănit“, se poate afirma, „mitologia personală“ a artistei. În altă ordine de idei, Geta Brătescu a contribuit la neoavangarda românească a anilor ’60-’70, la fel ca Ion Bitzan, Paul Neagu, Pavel Ilie, Mihai Olos, grupurile 111 și Sigma, Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Ana Lupaș, Ion Grigorescu..., însă există, am spune, și o dimensiune postmodernă care se regăsește adesea în opera sa.

A debutat ca grafician în 1946, cu un desen în cărbune prezentat la *Salonul Oficial de Alb-Negru* de la Sala Dalles, iar prima personală (lucrări în tempera și desene: portete, peisaje, studii) a avut-o la Galeria Căminul Artei din București în 1947, galerie condusă pe atunci de Ionel Jianu. Realismul socialist nu a lăsat urme stilistice în operă, au existat cîteva lucrări cu o tematică dedicată industrializării, desene realizate într-una din obligatoriile vizite de studiu ale artiștilor membri ai UAP. Artista mărturisea că aceste documentări, care pentru mulți erau o corvoadă, pe ea au atras-o, ca pur prilej de studiu, mai ales cea din care a rezultat și o expoziție cu desene – peisaje văzute în Deltă (Galeria Galateea, București, 1960).

Geta Brătescu, *Esop*

A ilustrat mai multe opere literare, ilustrație însemnînd tot mai mult în cazul Getei Brătescu, în timp, nu *ilustrare*, ci *interpretare* vizuală complexă a unui text. De asemenea, tehnicile în care a lucrat pe această direcție au fost diverse, uneori aceeași temă fiind încredințată mai multor limbaje (vezi *Portrete ale Medeei*, 1981, înfățișate ca entități abstract-biomorfice): xilogravură, litografie, gravură pointe seche, desen în tuș, laviu, acuarelă, apoi colaj, material textil... Ne gîndim de pildă, cu referire doar la intervalul de timp subîntins de acest capitol, la *Scrinul negru* de G. Călinescu (1957), *Din isprăvile lui Nastratin Hogea* (1960), *Punguța cu doi bani* de Ion Creangă (1963), *Mutter Courage* de Bertolt Brecht (1965), *Esop* (1967). În 1963, Geta Brătescu a intrat în colectivul de redacție al revistei de literatură și cultură universală *Secolul 20*, fiind redactor artistic al acestei publicații pentru mai bine de o jumătate de veac – a lucrat și pentru *Secolul 21* –, colaborînd cu Dan Hăulică și Ștefan Augustin Doinaș, Alina Ledeanu, ei avînd, pe rînd, calitatea de redactor-șef al revistei în acești 50 de ani.

Aspect din expoziția Geta Brătescu, *Aparițiii*, Bienala de la Veneția, 2017, Pavilionul României (foto Ștefan Sava)

Artista a fructificat tema *Esop* și în filmul de animație *Plimbarea lui Esop* (1967), personajul fiind definit printr-un desen neoexpresionist *avant la lettre*. Am spune că Esop s-a transformat în opera Getei Brătescu de pînă în 1990 din personaj în strategie de creație, arta acesteia căpătînd nu o dată o dimensiune *esopică*. „... Esop, paradigmă a Fabulistului, a fost unul din personajele preferate ale graficienei..., dar i-a oferit acesteia și exemplul unui demers, o tipologie a «discursului», valabilă în perioada comunistă nu doar pentru ea, ci și pentru mulți alții care au ținut la păstrarea demnității condiției lor de artiști“ (Adrian Guță, „Dialog cu Geta Brătescu, despre imagini și cuvinte“, în *Geta Brătescu: Atelierul/The Studio*, volum editat de Alina Șerban, Sternberg Press, Berlin, 2013; dialogul a fost înregistrat în 2010). Este important să subliniem și spiritul ludic ce a guvernat adesea actul de creație al artistei, totodată ea vizînd neobosit echilibrul dinamic între rațiune și sensibilitate.

La ediția din 1969 a Bienalei Internaționale de Tapiserie de la Lausanne, Geta Brătescu a participat cu *Esop dezlănțuit*. Exercițiul artelor textile i-a diversificat registrul opțiunilor abstracte. A lucrat mai ales *haute-lisse* – un exemplu ar fi tapiseria *Axia*, 1970. *Axia* a fost un reper important în personala *Atelier I*, deschisă în același an la galeria bucureșteană Orizont, expoziție care a semnalat pentru prima oară publicului preocuparea pe care a avut-o Geta Brătescu pentru această temă pe termen lung. Atelierul a reprezentat nu doar spațiul esențial rezervat creației, ci și spațiul de protecție și manifestare a lumii interioare a artistului, un spațiu liber, încărcat spiritual și emoțional, un spațiu pe care artista plecată dintre noi în septembrie 2018, la 92 de ani, l-a păzit mereu de ingerințele socialului și politicului. Geta Brătescu nu a făcut artă politică nici înainte, nici după 1989, ceea ce nu înseamnă că nu a fost o conștiință trează, ca om și ca artist. Pe de altă parte, pornind de la particularul propriei experiențe existențiale, a atins universalul, în operă... În 1972 a deschis personala *Atelier II* la Galeria Apollo, expunînd împreună cu sculptorul Gheorghe Iliescu Călinești. Imaginile de atelier, navigînd între figurativ esențializat și abstract încă de la primul episod expozițional, au fost realizate întîi în tușuri și laviuri, în litografie, apoi, odată cu opțiunea pentru tapiserie, gradul de abstractizare a devenit și mai accentuat (al doilea episod expozițional).

Remarcabilă, întorcîndu-ne în lumea figurativului, este suita litografică *Mitologie* (1974), ce are punctul de plecare în episoade biblice, sacrul acestora fiind coborît de artistă în lumea profanului cotidian, adăugat fiind un strop de umor ironic; scenele sînt abordate într-o viguroasă cheie figurativă esențializată, de cea mai pură extracție expresionistă, iar desenul în negru pe alb e potențat de dialogul între linie și pată.

Seria *Magneţi*: Geta Brătescu, artist conceptual

Pe la jumătatea anilor ’70 au început să apară proiectele de artă alternativă la nivelul limbajului ale Getei Brătescu, cîteva dintre ele fiind prezentate ca expoziții persona-

Geta Brătescu, *Magneții în oraș*, 1974

Geta Brătescu, *Mutter Courage*, 1965

OBSERVATOR CULTURAL

SUPLIMENT

Fabulamundi. *Playwriting Europe: Beyond Borders?*

Co-funded by the Creative Europe Programme of the European Union

Fabulamundi. Playwriting Europe este un proiect de colaborare între teatre, festivaluri și instituții culturale. Scopul rețelei *Fabulamundi. Playwriting Europe* este crearea unei zone de interes în spaţiul cultural european care să ofere susținere și promovare dramaturgiei contemporane. Proiectul își propune să dezvolte și să îmbogățească activitățile și strategiile profesioniștilor și artiștilor în domeniu, precum și să ofere dramaturgilor oportunități de dezvoltare profesională, întîlniri multiculturale și posibilitatea creării unei rețele proprii de contacte.

Ediția pilot a proiectului *Fabulamundi* a avut loc în toamna 2012, iar în urma acesteia, PAV s.n.c., Italia, organizația coordonatoare a proiectului, a aplicat pentru o finanțare de scurtă durată în cadrul programului *Cultura 2007-2013*. În 2013-2014 a avut loc prima ediție a proiectului *Fabulamundi – The Dangerous Opportunity/Oportunitatea periculoasă.*

Fabulamundi. Playwriting Europe a beneficiat de două ori de finanțare din partea Comisiei Europene: *Programul Cultura 2007–2013* și *Europa Creativă 2014–2020*. Ediția a treia a proiectului *Fabulamundi* se desfășoară în perioada 2017-2020, avînd tema *Beyond borders?/Dincolo de granițe?*.

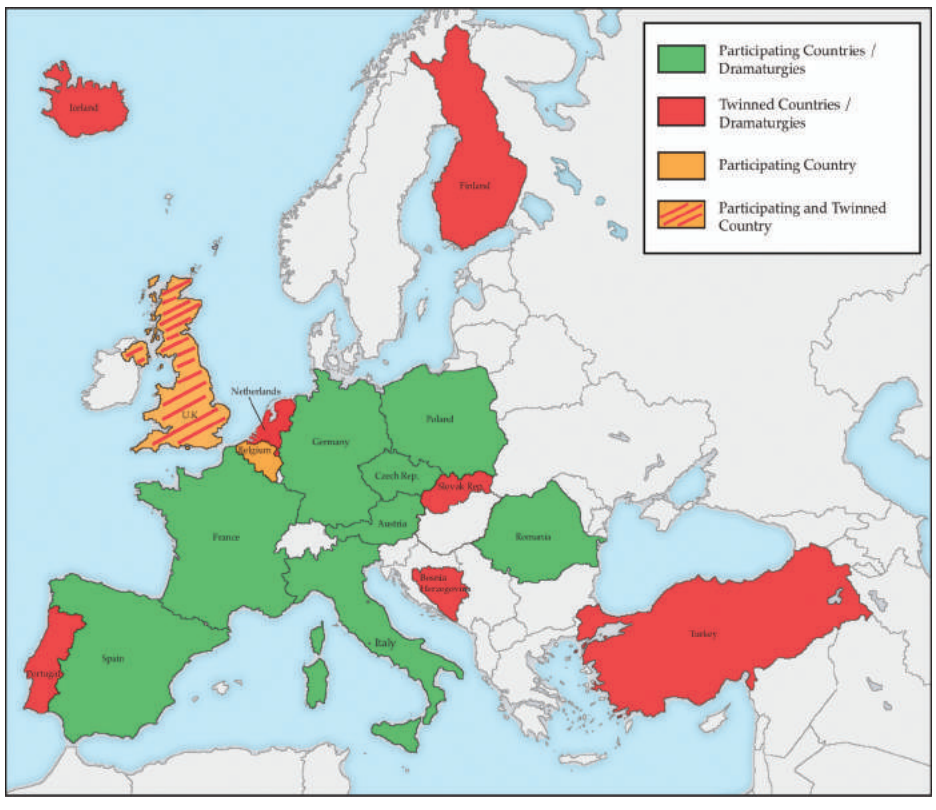
În cadrul *Fabulamundi – Beyond Borders?/ Dincolo de granițe?*, proiectul s-a extins considerabil, avînd la bază parteneri din 10 țări europene: România, Italia, Franța, Spania, Germania, Marea Britanie, Belgia, Austria, Polonia și Cehia.

Partenerii *Fabulamundi. Playwriting Europe* **– *Beyond Borders?/Dincolo de granițe?*** sînt: PAV (Italia), Festivalul La Mousson d'été (Franța), Théâtre Ouvert (Franța), Interkulturelles Theaterzentrum Berlin (Germania), Festivalul Short Theatre (Italia), Teatro I (Italia), Universitatea de Arte din Târgu-Mureș (România), Teatrul Odeon (România), Sala Beckett/Obrador Internacional de Dramatúrgia (Spania), Wiener Wortstaetten (Austria), Teatr Dramatyczny m.st.Warszawy (Polonia), DIVALDO Letì (Cehia), Culture Action Europe (Belgia).

Obiectivele Fabulamundi

Obiectivele specifice ale *Fabulamundi. Playwriting Europe – Beyond Borders?/Dincolo de granițe?* sînt:

1. Să promoveze circulația, traducerea, publicarea și punerea în scenă a pieselor noi în Uniunea Europeană, printr-un proces de schimb continuu susținut de organizațiile participante.



2. Să promoveze schimbul de cunoștințe și circulația dramaturgilor valoroși în Europa printr-un program de mobilitate și schimb de experiență continuă.

3. Să susțină dezvoltarea profesională a dramaturgilor, printr-un program amplu și continuu de activități de învățare de la egal la egal, crearea unei rețele personale și asigurarea întîlnirilor cu alți dramaturgi, profesioniști și producători.

4. Să capaciteze organizațiile partenere specializate în promovarea dramaturgiei (teatre, festivaluri, asociații de dramaturgi, editori, școli de teatru...) în dezvoltarea unor noi competențe specifice (dezvoltarea audienței, coproducții, formare ...)

5. Să consolideze crearea unui „ecosistem" favorabil pentru circulația și producția de piese și dramaturgii noi, promovarea dialogului și a cooperării între diferiții actori implicați (producători) în dezvoltarea proiectului.

6. Să creeze o rețea internațională de dramaturgi, artiști, profesioniști și producători (de la instituții publice la școli de teatru, de la asociații culturale la edituri) care vizează consolidarea întregului sector al artelor performative pe termen lung.

7. Să promoveze dezvoltarea audienței în sectorul dramaturgiei la nivelul UE, prin definirea, testarea, evaluarea și diseminarea strategiilor specifice (cu o deosebită atenție acordată noilor cetățeni și refugiați).

8. Să creeze, să testeze și să evalueze strategiile și metodologiile de colaborare pentru promovarea dramaturgiei la nivelul UE, cu posibilitatea de a fi reproduse în perspectivă, pe termen lung, în scopul asigurării continuității proiectului.

9. Să promoveze reflecția culturală la nivelul UE între artiști, operatori culturali și public la întrebarea *Dincolo de granițe?* (tema proiectului), adresată din punct de vedere social și cultural.

Fabulamundi în cifre

80 de autori selectați din 8 țări/culturi teatrale (10 autori din fiecare);

160 de piese selectate (aproximativ 2 per autor);

80 de autori și **160 de piese** introduse în catalogul online *Fabulamundi*;

40 de autori și **40 de piese** din 8 „culturi teatrale partenere" introduse în catalogul online *Fabulamundi*;

Sînt implicați în proiect **120 de autori din 16 țări și 200 de texte care circulă și sînt promovate.**

Paradoxul asupra autorului dramatic

O profesie a cărei legitimitate nu este recunoscută de C.O.R., autorul dramatic este, în România, o cioară albă. Ideea că „oricine poate să scrie" rezistă, chiar în confruntarea cu realitatea că *nu oricine poate să scrie*, în lipsa unui cadru în care autorul dramatic să se dezvolte, să învețe, să se împlinească. Cele cîteva concursuri și rezidențe independente, care pot fi numărate pe degetele de la o singură mînă, sînt o contribuție firavă la crearea unui climat centrat pe generarea de texte puternice, care să vorbească despre noi, să ilumineze și să transforme mecanismele de gîndire ale unei societăți încă întîmplătoare, în care relația de putere este cea care domină, de la familie, la politică și, prin oglindire necesară, și la scenă. „Un hobby", cum caracteriza această meserie, de curînd, un om de cultură, vocația de autor dramatic rămîne o opțiune la nivelul individului, responsabil pentru succesul sau eșecul personal.

Ce se întîmplă în restul Europei poate fi un factor de contaminare culturală și responsabilizare a instituțiilor – din această perspectivă, internațional și intercultural, masteratul de scriere dramatică al Universității de Arte din Târgu-Mureș este un deschizător de drumuri. De aproape zece ani, acest curs de educație creativă a lansat pe piața românească și internațională nume ca Elise Wilk, Szekely Csaba, Alexandra Pâzgu, Ioan Peter, Gabriel Sandu, Roxana Marian, George Cheteleș și, de curînd, Olga Macrinici și Daniel Oltean. Proiectul european *Fabulamundi* este o oportunitate pentru dramaturgii români de a-și face auzită vocea, iar implicarea Universității de Arte din Târgu-Mureș în acesta – un exemplu de sincronizare cu o realitate de gîndire și acțiune pozitivă, ale cărei rezultate sînt deja cuantificabile. Alături de Teatrul Odeon, o altă instituție care, prin efortul susținut și ieșirea din întîmplare, reprezintă o excepție în teatrul românesc, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș sparge canoanele prin încurajarea dialogului, deschiderea spre forme noi, interesul pentru profesionalizarea scriitorului de scenă.

Autorul dramatic rămîne încă o minoritate în teatru, unde puterea instituționalizată îi cere să se subordoneze sau să absenteze din propriile spectacole. Unii și-au rezolvat problema, la modul practic, devenind și regizori care lucrează cu precădere în teatrul independent. Fiecare cu drumul lui: *your life, your choice*. O alegere la nivel individual, împotriva cinismului unui sistem care nu dă doi bani pe plusvaloarea gîndirii care generează spectacolul. Marginal, autorul dramatic își găsește locul cel mai adesea în teatrul independent, subfinanțat, este cel mai prost plătit dintre autorii spectacolului și cel mai împovărat de răspundere, în același timp cel mai puțin acreditat.

Fabulamundi este un proiect european care aduce în teatrul românesc suflul proaspăt al textelor noi internaționale și insuflă autorilor români exemplaritatea unui model în care teatre, agenții, edituri importante îi plasează în centrul generator al spectacolului. Masteratul de scriere dramatică al UAT pregătește autorii pentru acest model profesional, încă neomologat la noi. Prezența autorilor români în teatre din Franța, Germania, Italia, Spania, Polonia, Cehia, Marea Britanie îi face, în sfîrșit, vizibili și în România. Iar o universitate de arte care dezvoltă un curs masteral de scriere dramatică își asumă rolul de a forma autori dramatici, devenind, și ea, o cioară albă, în contextul gri al României de azi.

Alina NELEGA

„O societate sănătoasă nu are nevoie să separe teatrul comercial de cel politic"

Interviu cu dramaturgul spaniol Guillem CLUA

Guillem Clua, unul din cei zece dramaturgi spanioli promovați prin proiectul Fabulamundi. Playwriting Europe. Beyond Borders?, *este autor dramatic, regizor și scenarist. Și-a cîștigat notorietatea cu piesa* Skin in Flames *(2005), multipremiată, tradusă și jucată în peste 15 țări. În 2016, Teatrul Odeon București a montat în premieră mondială* Promised Land *(regia Bobi Pricop), iar în 18 noiembrie 2018, în deschiderea Festivalului Internațional Studio al Universității de Arte din Târgu-Mureș, a avut loc, în prezența autorului, premiera piesei* Rîndunica *(regia Oana Leahu, text* Fabulamundi 2017-2020*).*

Piesa dumneavoastră tratează terorismul și intoleranța, dar care este tema reală a *Rîndunicii*?

De obicei, ajung la temă după ce piesa e scrisă și uneori chiar după ce a fost montată – și descopăr ulterior despre ce scriu. Desigur, știu ce poveste vreau să spun, cu ce personaje, am o idee despre subiect. Aici credeam că vreau să scriu despre drepturile persoanelor LGBT, despre intoleranță și terorism. Am descoperit că am scris, de fapt, despre dragoste, despre nevoia de a-i spune „te iubesc" cuiva de care îți pasă, înainte de a fi prea tîrziu. Nu contează cum pierzi persoana iubită: într-un atac terorist sau din cauza unei boli letale; nu contează dacă e gay, hetero sau lesbiană, nu acestea sînt lucrurile importante. Important e dacă i-ai spus, înainte de a fi prea tîrziu, că o iubești. Aceasta cred că e puterea piesei mele. O simt de fiecare dată la reprezentațiile producției spaniole. Oamenii vin la mine să îmi spună că primul lucru pe care l-au făcut după spectacol a fost să-și sune mama, tatăl, persoana iubită și să îi spună că o iubesc. Acest mic gest e atît de important, iar pentru mine aceasta e, cred, adevărata temă a piesei.

Am fost foarte interesat să văd montarea românească a *Rîndunicii* și abordarea personală a Oanei Leahu. În doi ani, piesa aceasta a fost produsă la Londra, în Italia și Grecia, în Uruguay și Argentina. Am fost mulțumit cu unele soluții pe care nu le-am mai văzut în alte montări, dar, mai ales, am fost satisfăcut că piesa mea e jucată în România, unde știu că situația comunității LGBT nu e atît de bună pe cît ar trebui să fie. Desigur, de fiecare dată vezi alți actori, piesa are altă energie, uneori viziunea e mai emoțională, alteori jocul e mai intens, dar întotdeauna mă incită să văd felul în care prind viață personajele. Actorii români mi-au plăcut foarte mult și am fost realmente impresionat de ei.

Construcția dramaturgică în trepte, cu multiple răsturnări de situație, ridică tensiunea și induce întrebarea: îi cunoaștem cu adevărat pe cei pe care îi iubim? Declarați că vă inspirați din fapte și întîmplări reale, dar cum se transformă ele în scris și cum evitați clișeele, pentru că multe dintre temele dure ale actualității au devenit, din păcate, locuri comune?

Textul este inspirat de atacul terorist petrecut în 2016 în America, într-un bar gay din Orlando. Desigur, ne-am mai confruntat cu atacuri teroriste, mai ales în Europa, dar era primul care viza comunitatea gay. Povestea mamei care află că fiul ei era gay de la polițiștii care îi anunță decesul acestuia e o poveste adevărată. Desigur, am prelucrat-o, dar ea rămîne nucleul piesei. Am fost afectat personal, mai ales pentru că în Spania, deși de zece ani sînt permise căsătoriile gay și drepturile lor sînt protejate, asistăm în ultimii ani la renașterea urii și a violențelor împotriva comunității LGBT. Sîntem mulțumiți că avem o țară modernă care acceptă comunitatea gay și nu trebuie să ne mai îngrijorăm pentru ea, dar, brusc, avem din nou victime pe stradă, transsexualii sînt uciși, fascismul renaște peste tot, inclusiv în Spania, așa că a trebuit să mă întorc la acest tip de subiecte. În ce privește pericolul clișeelor, eu însumi am crezut că ele nu mai sînt necesare. Dar toate poveștile despre iubire, despre ură, nu sînt oare clișee? Probabil, că dacă ar fi fost scrisă în anii '60-'70, piesa ar fi fost și mai puternică; între timp s-a acumulat o oboseală a subiectului, am produs noi clișee, dar poate că e timpul să scriem din nou despre asta. Cînd revin în societate atît de multe lucruri negative, e nevoie să ne întoarcem și să revizităm clișeele, să le aducem la zi și să încercăm să găsim răspunsuri noi la întrebări vechi.

Nu sînteți la prima vizită în România, premiera mondială a piesei *Promised Land* a avut loc la Teatrul Odeon București în 2016, sub titlul *Kepler 438B*. Piesa e o distopie, descrie o ipotetică lume a viitorului care își dispută spațiul vital. Contextul politic internațional influențează alegerea subiectelor pieselor?

În foarte multe privințe ne întoarcem în trecut, fascismul și totalitarismul renasc cu repeziciune, pentru că nu ne preocupă problemele reale ale Pămîntului. Mă refer la schimbările climatice, care au ca efect scăderea resurselor, care antrenează, la rîndul ei, migrația. În societățile occidentale, în special, ne e foarte teamă să nu pierdem puținul pe care îl mai avem după ultima criză depășită, iar acesta e terenul perfect pentru creșterea xenofobiei, a urii față de musulmani sau refugiați și căutarea țapului ispășitor. Oamenii nu se gîndesc de ce mor alții de foame, de ce nu au de lucru... caută pe cine să învinovățească pentru a putea ucide; e un mecanism simplu. Cedăm toată vechea putere a democrației acelor politicieni care oferă răspunsuri simple la aceste probleme complicate. În *Promised Land* sînt atinse aceste aspecte, dar m-a preocupat, mai ales, incapacitatea de a rezolva problema schimbărilor climatice. Pentru mine aceasta e cauza care generează toate celelalte amenințări. Felul în care distrugem echilibrul ecologic – și distrugere e cuvîntul potrivit – ne întoarce la ideologii naționaliste, în loc să colaborăm pentru a rezolva problemele globale.

Vorbim, în fond, despre o abordare politică a actualității. Scrieți teatru politic?

Da, dar nu scriu doar teatru politic. Cred în el, dar cred și că divertismentul e necesar. Toate formele teatrului trebuie să coabiteze în același mediu pentru a-l reflecta și completa. Mă simt confortabil scriind musical sau comedii romantice, mai

ales că nimic nu e politic în sine. Desigur, e implicit politic dacă scriu despre drepturile persoanelor gay sau despre schimbările climatice, dar și o comedie romantică poate fi politică. De exemplu, *Smiley* e divertisment 100%. A fost un succes la Barcelona pentru că lumea se simte pur și simplu bine, dar piesa a avut premiera în țări în care drepturile persoanelor LGBT sînt controlate prin frică și reprimare. Aici, comedia noastră romantică a devenit o armă politică, fără ca noi să fi intenționat asta. Totul poate deveni politic, dar în forme pe care nu le știi dinainte și în contexte pe care nu le prevezi. De exemplu, *Skin in Flames,* montat peste tot în lume, e un text inconfortabil, dificil, explicit sexual. E o piesă insultătoare pentru unii, așa încît am fost surprins să constat că a fost un succes comercial, mai ales că e prin definiție non-comercială. Acest lucru se întîmplă des într-o societate sănătoasă, care nu are nevoie să separe teatrul comercial de cel politic. Nu sînt antagonice, ci dimpotrivă, compatibile. Știu că pentru ceea ce scriem avem o responsabilitate, dar asta nu înseamnă că ar trebui să ne autocenzurăm. Sîntem liberi să spunem tot ce vrem, dar nu trebuie să uităm că piesele noastre au un efect de undă, mai mare sau mai mic, fie și doar asupra unui singur spectator. Eu așa abordez scrisul.

Ați susținut și la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș ateliere cu studenții masteratului de scriere dramatică. Dincolo de latura practică a tehnicii scrierii, din contactul cu studenții sînt lizibile caracteristicile societății românești?

Mi-a plăcut că am lucrat cu masteranzi, dramaturgi avansați cu care ne aflăm la același nivel. Ne-am concentrat pe percepția sinelui, explorîndu-ne biografiile, amintirile și poveștile, în ideea de a găsi teme adevărate despre care să scriem. Atelierul a fost un fel de terapie de trei zile despre noi înșine, despre explorarea comună a temerilor, a dorințelor și a amintirilor pentru a afla cinstit de ce și despre ce vrem să scriem. Am discutat cu studenții despre politica românească și europeană; sînt multe lucruri pe care ei ar trebui și ar dori să le schimbe în societatea românească și mă bucur că tînăra generație este dispusă să se implice în schimbarea politică și socială în cel mai bun mod cu putință. Plec foarte optimist, nu doar datorită premierei de care sînt foarte mulțumit, dar sînt optimist și datorită studenților. În aceste vremuri, cînd totul merge din rău în mai rău, sîntem pesimiști privind viitorul, dar să-i vezi pe tineri folosind arta ca armă împotriva răului îmi alimentează speranța că totul va fi mai bine cu timpul în România. Poate și în Europa, cine știe.

Interviu realizat de Oana CRISTEA GRIGORESCU

Rîndunica
de Guillem Clua
O producție Teatrul Studio și Universitatea de Arte din Târgu-Mureș
cu: Monica Ristea și Mihai Crăciun;
regia: Oana Leahu;
foto: Cristina Gânj

Lamento pentru două voci

Un cîntec, celebra melodie mexicană *La Golondrina/ Rîndunica* (de Narciso Serradell), leagă destinele a trei oameni care descoperă în împrejurări tragice valoarea mărturisirii iubirii. Structura piesei omonime a dramaturgului spaniol Guillem Clua dezvoltă, plecînd de la o benignă lecție de canto, fire narative concentrice în care se topesc teme fierbinți ale lumii contemporane: intoleranța, terorismul și reprimarea minorităților sexuale. Drama fiului care-și trăiește clandestin homosexualitatea, ascuns de mama sa, se revelează în cursul confruntării dintre mama Amelia și Ramon, iubitul fiului decedat. Specific dramaturgiei lui Clua, nucleul narativ al piesei pleacă de la un caz real: confirmarea homosexualității bănuite a fiului prin polițistul care îi anunță mamei decesul acestuia ca victimă a unui atac terorist petrecut într-un bar gay. Dar aici contează mai puțin adevărul de prima pagină a jurnalului de știri, cît știința dozării tensiunii emoționale care conduce la descărcarea cathartică a doliului în melodia cîntată la final de cele două personaje. Genericul nu e nici el întîmplător. Propune, prin versurile cîntecului, simbolul rîndunicii; cea ca-

„Cred că asta își propune *Fabulamundi*: să ne ofere vizibilitate“

Interviu cu Elise WILK

La ora actuală ești unul dintre cei mai cunoscuți autori dramatici români ai generației tale. Ai absolvit Masteratul de Scriere Dramatică al Universității de Arte din Târgu-Mureș, clasa Alina Nelega (Facultatea de Arte în Limba Română). Cum a contribuit acest program postuniversitar la succesul tău ca autor dramatic?

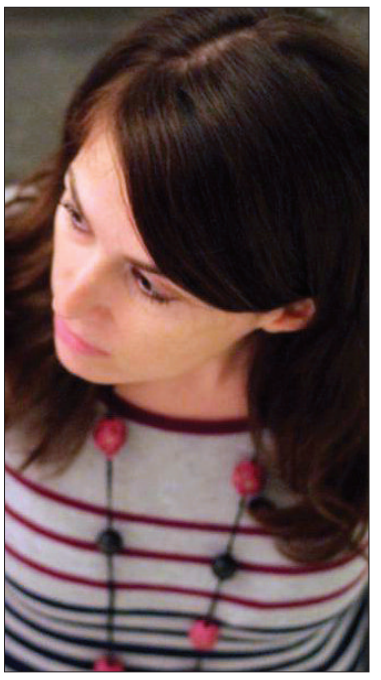
A fost esențial pentru mine. Eu m-am înscris la masterat la UAT în 2010 și, probabil, a fost una dintre cele mai bune decizii pe care le puteam lua. Nu numai că dobîndești niște tehnici de scriere, primești feedback direct din partea colegilor, îți auzi textul spus de actori (toate examenele noastre erau în colaborare cu studenții de la actorie), ești pus să scrii (eu funcționez foarte greu fără să-mi dea cineva un deadline și faptul că eram obligată să scriu m-a ajutat), dar ai și ocazia să întîlnești oameni care sînt pe aceeași lungime de undă cu tine. Pentru cineva ca mine, care nu venea din lumea teatrului, întîlnirile acestea au fost cele mai importante. Apoi au fost niște proiecte care ne-au oferit vizibilitate ca dramaturgi, cum ar fi tabăra de playwriting organizată împreună cu cei de la Lark Theatre New York. Și am avut norocul să fac parte din proiectul european *Practică teatrală în regiunile Centru și Nord Vest* inițiat de Teatru 74. La final trebuia să prezentăm 12 spectacole de teatru într-un fel de mini-festival. Au fost invitați să ne vadă spectacolele directori de teatru, actori, regizori. Atunci am cunoscut foarte mulți oameni cu care colaborez și astăzi. Nu în ultimul rînd, masteratul e la Târgu-Mureș – un oraș cu foarte multe teatre –, cred că cele mai multe raportat la populație. Și cu o scenă independentă foarte puternică – aici s-au montat de-a lungul timpului spectacole importante.

Care ar fi prima piesă de teatru marca Elise Wilk cu care ai prefera să ia contact cineva foarte tînăr, care își formează acum cultura teatrală? Mă refer la o piesă scrisă de tine pe care o consideri „carte de vizită“ și/sau la un spectacol după un text al tău pe care l-ai recomanda în același sens.

Cred că pentru cineva foarte tînăr ar fi de recomandat trilogia adolescenței: *Pisica verde, Avioane de hîrtie, Crocodil.* Mă bucur că toate au fost publicate pe LiterNet, astfel oricine poate avea acces la ele. În ceea ce privește spectacolele, pentru publicul tînăr aș recomanda în mod special unul dintre ele, o montare extrem de curajoasă, ingenioasă și sensibilă: *Crocodil* în regia lui Horia Suru, care se joacă la Teatrul Municipal Bacovia din Bacău. Aș recomanda să fie văzut la sediu. Pentru că geamurile sălii studio în care se joacă spectacolul dau înspre principalul bulevard din oraș, iar la un moment dat se ridică draperiile și în fața spectatorilor apare strada. Ficțiunea se îmbină cu realul, pietonii de afară devin figurație în spectacol, iar actorii ies și joacă o scenă pe trotuarul din fața teatrului. Mi-a plăcut mult această soluție, pentru că nu e un simplu artificiu, nu s-a apelat la ea ca să „dea bine“, ea potențează ideile din text.

Ai scris vreodată o piesă la rugămintea unor actori sau regizori? Special pentru ei? Dar texte comisionate?

Da, în ultima vreme am avut din ce în ce mai multe texte comisionate, iar anul acesta am lucrat numai așa. Am început cu *Frig. Patru povești neadevărate din Gheorgheni*, producție a Teatrului Figura Studio din Gheorgheni, în regia Letei Popescu. Tema pentru mine a fost să scriu un fel de mockumentary despre oraș, pentru opt actori, în care să încerc să răspund la întrebarea: de ce e frig în Gheorgheni? Am vizitat orașul împreună cu Leta, am discutat mult cu actorii, care ne-au povestit niște legende urbane din zonă, am fost să vedem un meci de hockey, ne-am rătăcit noaptea căutînd patinoarul. Au rezultat niște povești care toate au ca punct de plecare un fapt real despre oraș. Apoi am scris *Semnale disperate către planeta Pluto*, regizat de Theo Marton la Teatru 3G din Târgu-Mureș, după o idee pe care o aveam de ceva timp – poveștile a trei femei de vîrste diferite, care la un moment dat se intersectează. Apoi Gianina Cărbunariu, director al Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, mi-a propus să scriu un text pentru 12 dintre actrițele teatrului, care să fie montat de Eugen Jebeleanu. Am avut libertate totală în alegerea temei, am fost la Piatra Neamț și am discutat cu actrițele din distribuție, după care am scris *Feminin*, unde povestea principală, la care se revine mereu, e inspirată dintr-un caz real de revenge porn petrecut într-un liceu românesc. Acum lucrez împreună cu Peca Ștefan, Mihaela Michailov și Leta Popescu la un text comun. Am hotărît împreună să scriem despre ratare. Sînt patru povești foarte diferite care la un moment dat se îmbină, premiera va fi în aprilie la Teatrul Național din Timișoara. Și, în paralel, mai scriu o monodramă pentru actorul Andi Gherghe. E un proiect internațional, scopul e să producem un one-man show al unui europarlamentar român fictiv. Și proiectele de anul viitor sînt tot comisionate. Îmi place asta pentru că funcționez bine pe deadline-uri. În același timp mi-e frică să mă repet, să fac lucruri în grabă, să mă blochez, să încep să scriu prost – sînt multe temeri care vin atunci cînd scrii mult și sub presiunea timpului. Și mai e teama că, dacă lucrez numai așa, voi scrie numai texte de unică folosință, iar eu sînt mai de modă veche, cred în textul care rezistă în pagină și rezistă trecerii timpului, rezistă diferitelor viziuni regizorale și are o viață, independent de spectacol.



Semnale disperate către planeta Pluto
de Elise Wilk
O producție Teatru 3G, Târgu-Mureș
cu: Roxana Marian, Laura Mihalache, Larisa Dobrin;
regia: Theo Marton;
foto: Cristina Gânj

Scrii teatru, traduci teatru... Am avut plăcerea să văd atît spectacole, cît și spectacole-lectură după texte traduse de tine din limba germană. Ai transpus în limba română texte de Marius von Mayenburg, Kevin Rittberger și multe altele. Ce relație există între scriitoarea Elise Wilk și traducătoarea Elise Wilk?

Se completează reciproc :) Cred că cei mai buni traducători de teatru sînt dramaturgii. Trebuie să fii foarte atent să nu strici ritmul și muzicalitatea textului din limba originală, ai o responsabilitate foarte mare față de autor și cred că acest lucru îl realizează cu adevărat numai cel care scrie, la rîndul lui, teatru. Pe mine, tradusul mă relaxează, nu îl văd ca pe o muncă. Vara asta am tradus *Bang!* de Marius von Mayenburg , care va fi montat de Theodor Cristian Popescu la Teatrul Național Craiova și în care sînt pasaje întregi în care fiecare cuvînt începe cu aceeași literă. La început a părut aproape imposbil de tradus, dar satisfacția din final a fost pe măsură: e ca atunci cînd ai terminat un puzzle cu 5.000 de piese.

Piesele tale sînt produse, în România, atît în teatre de stat, cît și în teatre independente. Cum vezi, ca autor dramatic, diferențele dintre alternativ și instituționalizat?

Teatrele de stat nu sînt atît de deschise spre experiment. În schimb, de cîțiva ani au început să-și manifeste interesul pentru dramaturgia contemporană autohtonă – prin programe de încurajare a dramaturgiei noi sau a tinerilor regizori care aleg să monteze texte românești. Iar mai nou au început să comisioneze texte. Dar această schimbare în bine a pornit inițial tot din sectorul independent. Se spune că lipsa de resurse te face creativ, dar uneori birocrația inhibă creativitatea. Trebuie să aplici pentru finanțări, să faci deconturi, să stai pe la cozi să plătești impozite, să montezi decorul, să promovezi spectacolul. Pe de altă parte, finanțările sînt mai incerte, riscul ca un proiect să nu se mai întîmple e mai mare. Actorii sînt de multe ori angajați la teatre de stat, unii directori de teatru nu prea tolerează colaborarea lor cu zona independentă, iar atunci încep problemele.

Ce rol are proiectul *Fabulamundi. Playwriting Europe* în cariera ta?

Prima dată cînd un text de-al meu a călătorit în afara României a fost în septembrie 2013, la Roma, în cadrul festivalului *Short Theatre*. În iunie 2014, același text a fost prezentat în cadrul Festivalului *Autorentheatertage* la Deutsches Theater Berlin. Cu ocazia proiectului Fabulamundi, Editura *Theater der Zeit* a hotărît să publice *Pisica verde*. Într-o zi a sunat telefonul. Era cineva de la Agenția Henschel, care reprezintă autori germani ca Marius von Mayenburg, dar s-a specializat și pe dramaturgi din Europa de Est, ca Biljana Srbljanović sau Ivan Viripaev. Voia să-mi facă o propunere: „În fiecare an primim antologia *Scène* și în fiecare an ne îndrăgostim de un text de acolo. Anul acesta ne-am îndrăgostit de *Pisica verde*. Nu ai vrea să te reprezentăm?“. La nici jumătate de an, *Pisica verde* a fost montată la Schauspielhaus Zürich, cel mai mare teatru din Elveția. Astăzi, Henschel mă reprezintă în toată lumea și de multe ori mă gîndesc că fără *Fabulamundi* acest lucru nu s-ar fi întîmplat. Cred că asta își propune *Fabulamundi*: să ne ofere vizibilitate, pentru ca apoi să ne facem o carieră în Europa.

Interviu realizat de Anda CADARIU

re trăiește între două cuiburi, între care migrează în fiecare an, trăind simultan nostalgia locului părăsit și speranța revenirii la căminul abandonat. Derularea poveștii asociază simbolul rîndunicii cu metafora vieții lui Dani, fiul sfîșiat între cele două spații ale iubirii: casa părintească și căminul iubirii împărtășite și acceptate în familia lui Ramon. Multiple răsturnări de situație feresc de clișeu și dau relief trăirilor personajelor, le conduc spre asumarea compasiunii ca unic atribut al umanității.

În montarea de la Teatrul Studio al Universității de Arte din Târgu-Mureș, decorul realist favorizează, în regia Oanei Leahu, o abordare psihologizantă a relației Amelia-Ramon. Unica licență regizorală e proiecția discontinuă pe glasvandul camerei a umbrei celui dispărut, care supraveghează înfruntarea dintre cei doi. Umbra e pentru Amelia regretul tardiv al refuzului adevărului; în același timp, umbra temperează furia lui Ramon, îl ghidează în labirintul stratagemelor de comunicare cu Amelia. Dani devine, la rigoare, fantoma inconfortabilă a adevărului care se impune de dincolo de mormînt; o fantomă care nu cere răzbunare, ci aduce împăcarea cu realitatea. Mihai Crăciun interpretează cu acurateță un Ramon cu surdina pusă pe furia revoltei față de intoleranța mamei și a absurdității tragediei. Monica Ristea e o mamă închisă în durere ce alternează suferința demn reținută cu explozii emoționale, uneori aproape de patetism. Calitatea scriiturii (în traducerea Luminiței Voinaă) oferă ritm și fluență spectacolului, urmate cu onestitate de întreaga echipă.

Rîndunica de la Teatrul Studio e un spectacol de cameră, un lamento centrat pe doliul personajelor din care lipsește fundalul local, al contextului românesc. Piesa vizează explicit homofobia din societate și nu putem să nu observăm că în România Referendumului pentru familie din 6-7 octombrie, *Rîndunica* e, mai ales, un text politic. Dar piesa lui Guillem Clua e atît de puternică, încît temele ei se impun și în absența contextului, povestea provocînd empatia spectatorilor, care o mărturisesc fără excepție. Oamenii simt că iubirea, adevăratul subiect al piesei, iubirea, în toate formele ei, reclamă acceptarea necondiționată a celuilalt și compasiune, valori ce nu suportă judecăți predefinite. Spectacolul *Rîndunica* atinge teme acute în societatea românească, divizată între discursuri naționaliste și elanuri europene, pentru care ieșirea din norma majorității e subiect de referendum. Guillem Clua întredeschide delicat ușa convențiilor în care trăim izolați și ne invită să respirăm aerul tare, adesea greu de suportat, al realității. Dar respirația, nu-i așa, e gestul care ne menține vii, iar teoria respirației corecte pe care i-o predă Amelia lui Ramon la cursul de canto i se adresează în aceeași măsură și ei, mamei care la capătul orei de muzică îl urmează timid la început, apoi cu tot mai mult curaj pe Ramon în cîntecul de doliu al adevărului iubirii comemorate.

Oana CRISTEA GRIGORESCU

Zece dramaturgi români pentru Europa

Bogdan Georgescu

„Majoritatea textelor pe care le scriu sînt scenarii, proiecte de Artă Activă. Piesele se bazează pe documentare și lucrul împreună cu comunitatea implicată în proiect. Prin spațiul neutru, protejat, generat de convenția teatrală, problemele delicate/stringente se confruntă, comunitățile sînt aduse în discuție prin spectacol și discuții cu publicul. Mă preocupă teme precum: evacuarea comunității Rahova Uranus, legea antidiscriminării care nu se vrea votată în Moldova, proiectele în Penitenciarul de Maximă Siguranță Craiova sau angajații din corporații multinaționale din București – marginali fără voce și perspectivă, aduși în atenția publică prin teatru și proiecte de artă activă.“

Mihaela Michailov

„În viziunea mea, scrierea dramatică trebuie să-i reprezinte pe cei considerați incapabili să ia parte la decizii importante, evacuați din marea istorie, în care se simt străini. Textele mele sînt comunități de cuvinte care luptă pentru redistribuirea polilor de putere în societatea contemporană, pentru investigarea adîncimii realităților prezentate dintr-o singură perspectivă. Temele pe care le vizez sînt discriminarea sexuală și rasială, condiția minerilor în România, după 1989, mineriadele, vocile copiilor și adolescenților. Cred într-un teatru politic pentru copii, care acordă inocenței lor o perspectivă politică radicală, pentru a se maturiza mult mai conștienți de valoarea lor socială.“

Csaba Székely

„Scrierea dramatică este ca un membru al familiei pentru mine, copilul meu. Ar fi fost mai ușor să fim doar prieteni buni, poate să flirtăm cîteodată, dar în schimb am responsabilitatea ciudatei relații tată-fiu. Nu este cel mai ușor lucru pentru că, pentru a putea scrie, ai nevoie să-i satisfaci copilului tău cîteva nevoi zilnice. Trebuie să-l hrănești, să te joci cu el, să-l plimbi, să asculți cum plînge. Nu te lasă să-ți îndeplinești obligațiile zilnice, uneori nu te lasă nici să dormi. Uneori rămînem fără scutece și sîntem amîndoi în căcat... Dar cînd începe să zîmbească, îmi dau seama că nu aș renunța la el pentru nimic în lume.“

Elise Wilk

„Cred că un text de teatru trebuie, în primul rînd, să spună o poveste. Sînt interesată de un teatru viu, actual, despre aici și acum. Mă preocupă în mod special în ce măsură politicul influențează destinele individuale. În teatru, povestea va exista mereu. Se va schimba doar modul în care va fi spusă. Și pentru că toate poveștile s-au spus deja, ca dramaturg sînt mereu în căutare de noi structuri, de noi moduri de a povesti. Pentru mine, arhitectura unui text e foarte importantă și încerc să-mi construiesc piesele ca pe niște compoziții muzicale în care fiecare personaj are vocea sa.“

Radu Popescu

„Comediograf. Îndrăgostit de poezie și de suprarealism. De fiecare dată primul impuls al creației este interior, plecînd de la propriile obsesii. Pun accentul pe fantastic, pe imaginația poetică și pe insolitul unor apariții surprinzătoare. Teme: problematica LGBT în confruntarea cu restricțiile Bisericii Ortodoxe; depresia și tentația sinuciderii; singurătatea, căutarea sacrului sau convulsiile relațiilor de cuplu în cadrul fracturat al vieții din marile orașe; lumea fabuloasă a avangardei românești de la începutul secolului 20; viitorul distopic al țării în care trăiesc. Comicul reprezintă linia subterană determinantă a textelor mele, iar în ultimele producții, premiate, cei care le-au apreciat au remarcat de fiecare dată acest lucru.“

Gabriel Sandu

„Sînt actor, dramaturg și jurnalist și încă nu mi-e clar în ce ordine, dar ele toate se leagă atunci cînd scriu un text dramatic. Mi-am dat seama că ambele texte de teatru pe care le-am scris au pornit de la știri. Într-un caz, de la știri pe care le-am auzit la televizor, în cazul ultimului, de la o poveste pe care am relatat-o chiar eu în cadrul unui reportaj. Mi se par fascinante situațiile excepționale din viață, unde nu e chiar atît de evident de partea cui este dreptatea. Îmi place să ficționalizez situații reale controversate, față de care oamenii se poziționează foarte puternic într-o anumită direcție – și îmi place să-i provoc. În ambele texte pe care le-am scris am spus povestea unor oameni aspru judecați de societate și am ales să dau o voce și personajelor care nu au avut ocazia să se exprime. Sînt pasionat de dezbateri politice, mișcări sociale și drepturile omului, dar încerc să nu fiu moralist ca autor, asta pentru că eu cred că magia teatrului stă în înțelegerea profundă a umanității.“

Olga Macrinici

„Scrierea dramatică este jocul meu preferat. În zilele mele mai proaste, îl joc pentru a face lumea mai bună pentru cei ca mine și-mi imaginez că dețin controlul asupra tuturor lucrurilor. În zilele mele mai bune, vreau să cred că îl joc pentru a vorbi în numele celor care nu au o voce (încă). Indiferent de zi, acest joc implică disciplină și conectare la realitate. Nu pot să scriu numai de la mine din cap. Trebuie să ies afară și să-mi caut eroii. Să-i urmăresc peste tot și să ascult ce spun. Nu-i judec niciodată – mă asigur doar că le-am înțeles dorințele și am grijă ca acestea să se împlinească. Atunci cînd regizez, mă interesează teatrul viu, care vorbește despre oameni adevărați din jurul nostru, prinși în aceleași evenimente prin care trecem cu toții. Sîntem toți eroi, iar viețile noastre sînt înșiruiri ale unor evenimente extraordinare. Doar că uităm repede și atunci vine momentul în care teatrul își face apariția. Să aprindem, deci, luminile și să vorbim despre asta!“

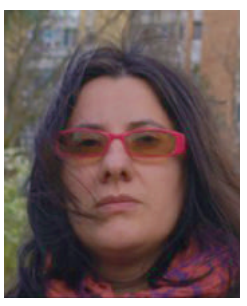
Alexa Băcanu

„Nu diferențiez foarte tare piesele de teatru de celelalte tipuri de povești pe care și eu, la rîndul meu, le consum, indiferent de forma lor. De aceea piesa mea ideală, pe care nu am scris-o încă, folosește elemente narative, structuri filmice, tușe groase, muzicalitate, în construcția unei lumi de sine stătătoare care e, în același timp, familiară și unică. Subiectele mi le iau din realitate, din lucruri care îmi stîrnesc curiozitatea, care îmi permit să explorez temele care mă interesează și în afara teatrului: presiunile sociale, discriminarea, influența media/culturii pop asupra felului în care percepem lumea, necesitatea fanteziei în viețile noastre de zi cu zi, relația noastră cu timpul și cu frica de moarte.“

Alexandra Pâzgu

„Cred că textele mele sînt încercări continue de a articula un discurs/o dinamică post-reprezentativ în teatru. Mă interesează stabilirea unui mecanism performativ care să redefinească relație de dihotomie dintre filozofie și artă, dintre gîndire conceptuală și practică artistică. De obicei, pornesc de la formularea unui teritoriu de explorare artistică, care include cercetarea unor concepte filozofice. Apoi există o investiție personală, care se poate materializa prin exploatarea propriei biografii/context sau prin dezvoltarea unei metodologii de grup, care va genera un spectacol de creație colectivă. Mă atrage materialitatea cuvintelor și un proces de scris explorativ, mai mult decît folosirea unor forme sau structuri existente ca vehicule ale unor poziții subiective. Totuși, în final, anumite lucruri nu pot fi înțelese decît scriind. Și, vezi, asta pentru mine deschide un spațiu care altfel nu ar fi fost imaginabil.“

Elena Vlădăreanu



„Toate textele mele au un punct de plecare în experiențe foarte personale. Țin foarte mult la acest aspect: să mă folosesc de elemente autobiografice și, treptat, să mă îndepărtez de sursă pentru a ajunge într-o zonă în care deja tema atinsă preocupă pe toată lumea. Cum sînt statutul femeii artiste după naștere, identitatea religioasă ca un construct social și cultural, controlul și exercitarea controlului în societatea actuală – iată cîteva din temele cu care lucrez. Pentru mine este foarte important ca scrierea dramatică să-și chestioneze în mod constant propriul statut, să ridice întrebări, tot mai multe întrebări, fără să ofere răspunsuri. Mă feresc de demonstrații, deși, aparent, pare că demonstrez, textele mele sînt imprevizibile și incofortabile și, de obicei, îmi place să pun o oglindă în fața spectatorului. Nu mă interesează atît să construiesc povești și personaje, cît să creez piese de puzzle care, aduse împreună, să constituie o parte a întregului, restul urmînd a fi completat chiar de spectator.“

Supliment realizat cu sprijinul Universității de Arte din Târgu-Mureș, prin programul *Fabulamundi: Playwriting Europe. Beyond Borders?*, cofinanțat de programul *Europa Creativă* al Uniunii Europene.

UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU–MUREȘ
MAROSVÁSÁRHELYI MŰVÉSZETI EGYETEM
UNIVERSITY OF ARTS TÂRGU–MUREȘ

Playwriting Europe
Fabulamundi
Beyond Borders?

Co-funded by the Creative Europe Programme of the European Union

le sau în expoziții de grup la Galeria Nouă. Ne gîndim în primul rînd la personala *Magneți* (1974) și la fotomontajul *Magneții în oraș*, realizat cu ajutorul soțului artistei, Mihai Brătescu, bun fotograf, a cărui contribuție s-a concretizat și în alte cazuri. Autoarea a participat la expoziția de grup *Artă și energie*, 1974, de la Galeria Nouă, cu lucrarea *Magneți. Utopie a unui monument activ*. În opinia noastră, seria dedicată temei *Magneți* a fost prima prin care Geta Brătescu s-a manifestat ca autentic artist conceptual; era speculată ideea forței de atracție a magneților, se putea face o paralelă cu forța de presiune a sistemului social și politic, cu manipularea – de aceea subliniem în acest caz și alternativa de atitudine (la cea subordonată artei oficiale) a autoarei și substanța esopică a seriei. În sfîrșit, *Magneții* pot fi priviți și ca o propunere inedită, fie ea și utopică, de artă publică în spațiul urban, mult mai apropiată de spiritul orașului contemporan decît numeroasele monumente comemorative.

În 1970, Geta Brătescu a publicat primul său volum, jurnalul cultural de călătorie *De la Veneția la Veneția* (Editura Meridiane). De-a lungul timpului, a colaborat cu eseuri pe mai multe teme culturale, eseuri dedicate artelor vizuale, texte teoretice-autoportretistice, la revistele *Arta* și *Secolul 20*, *Secolul 21*. Criticul cel mai apropiat de opera artistei pînă spre finalul anilor '70 a fost Anca Arghir (în 1978, aceasta din urmă a părăsit România). După cum ne mărturisea Geta Brătescu într-un interviu, un alt critic de artă pe care ea l-a apreciat mult și care i-a înțeles profund opera a fost Mihai Drișcu.

Octav Grigorescu şi Vasile Kazar, expoziţii retrospective

Octav Grigorescu, pictor și grafician, poet, a studiat la Institutul „Nicolae Grigorescu", în anii '50, cu Rudolf Schweitzer-Cumpăna (pictura), Mihai Onofrei (sculptura) și Vasile Kazar (grafica), în gravură fiind inițiat de Simion Iuca. Vasile Kazar și Octav Grigorescu au fost doi dintre cei mai importanți și prețuiți profesori ai Catedrei de grafică din Institut, primul lucrînd cu studenții între 1950 și 1976, iar al doilea din 1958 pînă în 1987. Importanța acestor doi dascăli în formarea a numeroase promoții de graficieni care și-au făcut studiile superioare la București este confirmată și de valoarea multor artiști care le-au fost elevi. Pe Kazar l-au avut profesor, între alții, Ion State, Mircia Dumitrescu (profesori la rîndul lor, în aceeași catedră), Ethel Lucaci-Băiaș, Done Stan, Nicolae Săftoiu, Dan Erceanu, Aurel Bulacu, Dan Stanciu, Tudor Jebeleanu, Casia Csehi, iar pe Octav Grigorescu, de pildă Mihai Mănescu, Ana Golici, Dodi Romanați, Violeta Bulgac, Marieta Bessu, Stela Lie, Mircea Tohătan (toți cei citați după Mănescu sînt reprezentanți ai generației '80).

Atît Vasile Kazar, cît și Octav Grigorescu, acesta din urmă fiind fratele mai mare al lui Ion Grigorescu, au preferat, ca artiști, grafica de șevalet și mai puțin gravura. Kazar a lucrat pînă destul de tîrziu numai desen în alb-negru, pe cînd în lucrările lui Octav Grigorescu, culoarea a contat mult de la început și există relații stilistice, echivalări de efecte între pictura și grafica sa. Și unul, și altul, au fost readuși în atenția publicului din București de expoziții recente. În Sala de Expoziții „Constantin Brâncuși" a Palatului Parlamentului s-a organizat, în august 2016, manifestarea *In memoriam Vasile Kazar*, inițiată de Casia Csehi – absolventă din ultima promoție, 1976, coordonată de Kazar –, prezentate fiind lucrări ale profesorului și ale unora din elevii săi (în bună parte provenind din colecția George Șerban). La Muzeul Național de Artă Contemporană s-a deschis în primăvara lui 2018 *Contrapunct. O retrospectivă Octav Grigorescu - Geogeta Năpăruș*, expoziție curatoriată de Ioana Vlasiu și Magda Predescu, care pune în valoare opera a doi importanți artiști români, soți, cu viziuni artistice coerente, originale și totodată diferite între ele.

„Plutirea"

Vasile Kazar, om cu convingeri de stînga și cu o experiență dură de viață – era supraviețuitor al Holocaustului, dar își pierduse părinții în această tragedie –, atașat totodată universului uman și de civilizație maramureșean, a dorit să se înscrie, în primul deceniu de după Al Doilea Război Mondial, pe coordonatele realismului socialist. A renunțat însă după cîtva timp la această direcție și a revenit, pe la începutul anilor '60, la valențele expresionismului, manifeste în arta sa înainte de episodul realist-socialist. Este interesant că încă din perioada cînd a realizat desenele din seria *Pita de mălai* (publicate în volum la Oradea în 1936), în care se remarca o influență a japonismului coroborată cu accente expresioniste, concepția lui Kazar asupra reprezentării spațiului părea să anunțe – prin verticalizarea perspectivei și tendința spre antrenare în vortex a unor (fragmente de) compoziții – „plutirea", „imponderabilitatea" cărora le-au fost supuse personajele ciclurilor deplinei maturități. Ilustratorul Kazar a poposit asupra poeziilor lui Catullus, în 1969, însă cele mai cunoscute „traduceri în imagini" ale sale, depășind condiția tradițională a ilustrației, aveau să fie cele pornind de la texte din Rilke și Mateiu Caragiale. Constantin Prut scrie despre viziunea artistică a lui Vasile Kazar: „El topește o diversitate de elemente: propriile trăiri, întîmplări din realitatea imediată, mitologia populară, experiențe culturale etc." (în *Dicționar de artă modernă și contemporană*, ediția a treia revăzută și adăugită, Editura Polirom, Iași, 2016). Figurativul din grafica lui Kazar avea să devină tot mai esențializat, chiar aluziv, oarecum biomorfic, ceea ce ne poate duce cu gîndul și la Arshile Gorky sau Willem de Kooning și la reflecția că amestecul de real și fantastic, de expresionism și suprarealism al autorului român începuse să se apropie, prin abstractizare, în anii '80 și după, de expresionismul abstract american. Lumea artistică a lui Kazar, tipul său de imaginar, i-au influențat pe alți graficieni, stimulîndu-i întru creativitate, nu întru mimetism.

Vasile Kazar, *În strada Iza*, 1980 (foto Bogdan Bordeianu)

Octav Grigorescu, *Ilustrație pentru poemele mele*, 1974 (foto Bogdan Bordeianu)

„Complicitatea scriere-desen"

Octav Grigorescu a participat în 1965 la Bienala Tineretului de la Paris, iar în 1971 lucrările lui au făcut parte din expoziția *Romanian Art Today*, inclusă de Richard Demarco în Festivalul de Artă de la Edinburgh. În 1974 a expus împreună cu fostul său profesor, Vasile Kazar, la galeria bucureșteană Galateea, iar în 1976 a avut o personală la Galeria Amfora. Începînd din 1966, Octav Grigorescu a ilustrat mai multe volume de poezie și proză, noțiunea de ilustrație traducîndu-se și la acest artist printr-o interpretare vizuală complexă a textului. În 2006 a apărut volumul postum de poeme *Lotofagii* de Octav Grigorescu, îngrijit de Ion Grigorescu și editat de Centrul Cultural Palatele Brâncovenești de la Mogoșoaia. Cu îndreptățire scria Ioana Vlasiu în *Ziarul de Duminică* din 23 martie 2007: „Complicitatea scriere-desen în cazul lui Octav Grigorescu e împinsă pînă foarte departe. Scrisul și desenul întrețin o relație complexă, desfășurată pe mai multe nivele care se întrepătrund. Uneori notițele însoțesc desenele fără vreo legătură evidentă de sens între ele. Sînt idei care se nasc în paralel cu semnele. Legătura lor ține de hazard, cel puțin aparent. Alteori scrisul este speculat doar ca grafie, ca esență pur ornamentală. În cazul ilustrațiilor de carte se petrec transferuri subtile, adevărate iluminări ale textului prin imagine, dacă ne amintim de etimologia conceptului de ilustrație". Volumul include, pe lîngă poezii, și cîteva desene ale artistului. Octav Grigorescu a fost influențat la începuturile „decolării" sale reale ca artist de Vasile Kazar, în opinia noastră, de tipul de desen pe care l-am numi „invaziv" al acestuia, desenele lui Octav Grigorescu, cele din a doua jumătate a anilor '60 (de pildă, *Cataracte în Întuneric*, 1965) situîndu-se într-o zonă de întîlnire a suprarealismului cu abstracția biomorfică; am găsi posibile echivalențe și cu unele lucrări de grafică, tot din universul imagistic suprarealist hibridizat cu șarje abstractizante, ale lui Victor Brauner, Corneliu Michăilescu, Paul Klee sau Yves Tanguy, ori chiar cu Arshile Gorky. Ceea ce a devenit treptat o marcă stilistică a artei lui Octav Grigorescu a fost relația liberă dintre desen și culoare, linie și pată, insubordonarea lor reciprocă relativă – și totuși, aceste raporturi sînt unele armonice, „muzicale". Se adăuga, avînd de fapt legătură cu observația tocmai făcută, efectul de palimpsest vizual la care recurgea adesea artistul, posibil și datorită speculării transparențelor pe care le permite lucrul în tehnica acuarelei, utilizată de Octav Grigorescu în grafica de șevalet, pe care le „traducea" și în pictura sa în ulei pe pînză ori pe lemn. Iconografia lucrărilor acestui poet al imaginii era de extracție multiplă, din biografia și activitatea sa onirică, mitologie și istorie, „materii" ce se topeau în fluxul stăpînit de rațiune și afect, de real și fantastic. —

REPORTAJ

Jurnal arlezian (XI)

O încheiere fotografică

Doina IOANID

Sîmbătă dimineață, pe 7 iulie, în drum spre supermarketul din Trinquetaille, am intrat în holul hotelului Mireille, unde am văzut expoziția lui Jean-Luc Martra, *Face to Face*. O imagine din expoziție pusă pe un stîlp îmi atrăsese deja atenția. Intru și dau chiar peste fotograf, care-și însoțește primii lui vizitatori pe ziua aia, deocamdată eu cu Jan. Aprinde luminile în salonaș, căci unele lucrări sînt în penumbră, face oficiile de gazdă, ne explică cum a lucrat. Foarte viu, apropiat și vorbăreț. El însuși arată ca un personaj dintre cele captate de aparatul său. E o expoziție cu portrete ale oamenilor întîlniți în călătoriile sale din Madagascar sau Maroc. Acestea nu sînt simple fotografii de călătorie, ci fotografii-reportaje. Scene de viață surprinse cu un viu interes, cu sensibilitate, cu empatie, chiar tandrețe. Vînzătorul său de măsline din Casablanca exultă de voioșie. Tînărul berber cu paharul de ceai în mînă zîmbește. Și minerul din Madagascar. Jean-Luc Martra caută să le descrețească frunțile chiar și bătrînilor arabi cu pielea tăbăcită și plină de riduri. Zîmbetul pe care-l provoacă și-l surprinde nu este unul forțat, adus de „Say cheese!“, ci unul care vine din interioritatea ființei. Și cu atîta naturalețe. Îmi dau seama cît de în largul lor trebuie să se fi simțit modelele sale.

Alte fotografii sînt făcute în studio, cu modele în diferite ipostaze. Aceste fotografii cu poză, chiar teatrale, aduc la lumină diverse laturi ale personalității fiecăruia dintre modelele sale – foarte expresive. Modelele antrenate de acest fotograf-regizor își schimbă ipostaza, mimica, starea sufletească de la o poză la alta, în funcție de temă sau motiv. Lucrările din hol, cu modele în diferite poze, sînt clar regizate, dar instantaneele obținute au, paradoxal, un mare firesc, acela al adaptării expresiei la rol: pelerinul, cititorul întrerupt, boxeurul, fumătorul, *le franchouillard*/ franțuzul tipic, omul venit din Est; sau la temă: furia de-a învinge, Pieta, fața ascunsă, o zi grea.

Mi-au plăcut și imaginile imprimate pe lemn, gravuri cu laser: măști venețiene sau portrete de femei arabe – gravuri cu efect de laviu, dar și de relief, de piatră șlefuită. Și portretele sale cu tinere radioase, pictate pe față cu margarete, emană tandrețe, gingășie, apropiere.

Despre Jean-Luc Martra ar mai fi de spus că a colaborat cu revistele *Globe*, *Voyage Inou* sau *Entreprendre*. În 1996, a luat Premiul canadian pentru Cel mai bun fotograf de reportaj de la CAPIC, pentru fotografiile sale cu grefe de ficat la copii.

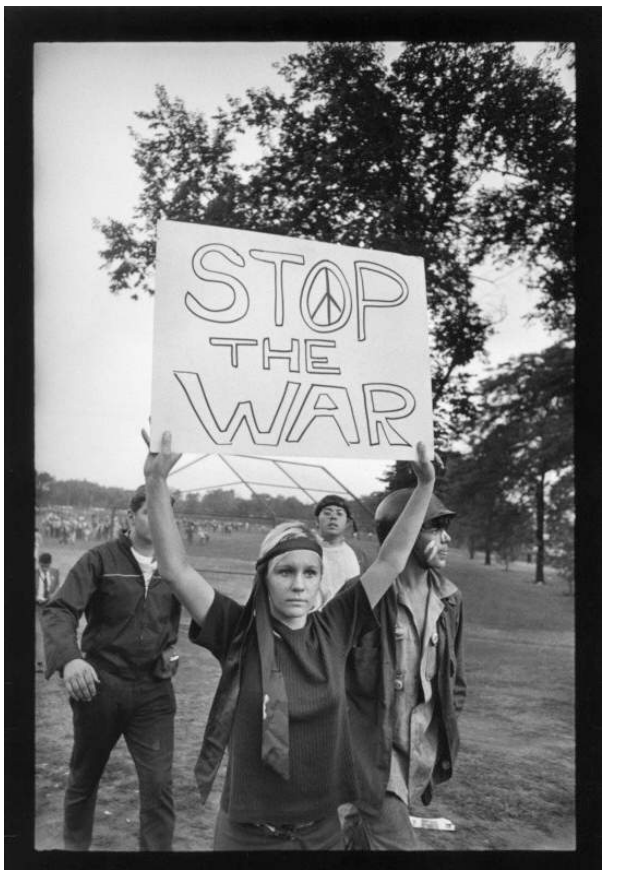
Un elvețian cu aparatul foto prin lume

După prînz, am fost să văd expoziția *Sidelines* a lui Robert Frank, foarte aproape, chiar în Espace Van Gogh, alături de CITL. *Sidelines* este expoziția care adună fotografiile lui Robert Frank de dinainte de 1958. Primele fotografii făcute în Elveția sînt fotografii în maniera lui Gotthard Schuh și Jakob Tuggener, apreciați de Robert Frank. Gotthard Schuh cu tușe personale, picturale, considerate de un realism poetic, magic, care surprind expresivitatea și emoția subiectului, încorporînd în același timp acea privire interioară a fotografului, acel decupaj subiectiv („Fiecare descrie doar ceea ce vede și fiecare vede doar ceea ce corespunde ființei sale“, afirmă Gotthard Schuh). Jakob Tuggener, cu expresionismul său de început, migrează de la scenele de bal luxoase și strălucitoare, care pot fi luate drept cadre de film (un soi de *La Vita e bella* a lui Fellini), la fotoreportajul din *Fabrik*, unde scenele sînt de un neorealism cu tușe fantaste. Jakob Tuggener surprinde realitatea, dar realismul său e întotdeauna filtrat de proiecții subiective.

Robert Frank face și el poeme vizuale, picturale, cu peisaje, dar și fotografii electorale într-un canton elvețian (Hundwil, 1949), un reportaj foto care dovedește deja interesul său pentru manifestările sociale, politice. Se simte înclinația pentru cadrele largi, ample, care surprind mulțimea, dar nu o mulțime fără chip. În același timp, fotograful știe și să se apropie, să surprindă chipurile, posturile oamenilor, starea lor de spirit, precum și atmosfera unei comunități într-o zi electorală. Perspectiva de foto-reporter e dublată de una a unui pictor gestual, atent la nuanțe (de exemplu, primplanul cu reflectările străzii pe căștile polițailor, cel cu mîinile de bărbați ridicate pentru vot). Robert Frank se infiltrează discret în mulțime, se strecoară tiptil în spatele ei, își îndreaptă cu subtilitate și discreție camera spre grupurile de femei și copii de la ferestrele caselor, surprinzînd fără epatare segregarea sexelor și, implicit, a drepturilor.

Pe lîngă această serie de fotografii făcute în tinerețe – peisaje, portrete, fotografii din campanii electorale –, sînt și alte serii de fotografii, care arată aria largă de interes a lui Robert Frank, ilustrează periplul său prin Europa, America de Sud și SUA, diferitele etape parcurse ca fotograf, precum și un soi de album personal, subiectiv, al locurilor și al oamenilor.

Ajuns la New York în 1947, Robert Frank este angajat de faimosul director Alexey Brodovitch de la *Harper's Baazar*, unde se impune repede, cîștigă bine și urcă în ierarhie. Dar Robert Frank se plictisește de genul ăsta de fotografie de modă sau comercială, și, în 1948, pleacă într-o călătorie în Peru și Bolivia. Aici se simte liber și realizează ceea ce numește „un jurnal intim“. Fotograful devenit „pictor gestual“ surprinde viața tradițională, cotidiană. Nimic nu este static în aceste scene. Atenția este pe gesturi, priviri, mișcări. Decupajele, cadrele sale sînt uneori trunchiate, cu focus pe un chip de bărbat sau pe un grup de copii.



Raymond Depardon, *Anti-Vietnam war protest*, Grant Park Chicago USA 1968 © Raymond Depardon Magnum Photos

Întors la New York, după fotodocumentarul făcut la Hundwil, în 1949, tînăr familist, Robert Frank încearcă fără succes să-și vîndă fotografiile. În schimb, reușește cu seria poetică pariziană *Scaune*. Apoi, cum avea nevoie de lucru, pentru a-și întreține tînăra familie, Robert Frank acceptă, în 1955, propunerea lui Walker Evans de-a realiza pentru revista *Fortune* o serie de fotografii cu trenul congresmenilor și al businessmenilor care făceau în fiecare zi drumul de la New York la Washington, *The Congressional (En route from New York to Washington*).

Robert Frank călătorește mult prin SUA și Europa. În SUA, în 1955, profitînd de bursa Guggenheim, trece din oraș în oraș, realizează intantanee cotidiene, pe stradă, în magazine sau cafenele. Surprinde cu o privire pătrunzătore chiar o atmosferă anume, particulară, tristețea, oboseala muncitorilor, rutina, sărăcia. Surprinde ierarhiile sociale, rasismul, precum acel troleu din New Orleans, care era chiar *white and black*. Tușele sînt sumbre, de viață cenușie și cam apăsătoare. Scenele acestea de viață cotidiană, urbană sau rurală, constituie un poem vizual cu subtile critici sociale. Robert Frank va alege din mulțimea de fotografii făcute doar 80 pentru cartea *Americans*/*Americanii*. Aceasta a fost publicată de Robert Delpire la Paris, în seria *Encyclopédie Essentielle*, cu texte de Simone de Beauvoir, Erskine Caldwell, William Faulkner, Henri Miller și John Steinbeck. În 1959, va fi publicată și în USA, fără texte, la Grove Press. Prefața este scrisă chiar de Jack Kerouac, fapt care-l ajută la vînzări, în ciuda criticilor aduse de *Popular Photography*. Cartea *Americanii* a cunoscut ulterior aprecieri și a intrat în istoria fotografiei. Editura Steidl a republicat-o în 2008.

Din călătoriile lui Robert Frank prin SUA, America de Sud și Europa, a rezultat și cartea *White, Black and Things.* Construită tripartit, cartea aduce o viziune complexă asupra vieții: „Black“ – moartea, singurătatea, anonimatul; „White“ – prietenia, convivialitatea, dragostea; „Things“ – lucrurile contrastante, între cruzime și bunăvoință, între tandrețe și repliere. Și această carte este un poem vizual, reflexiv, fără o narațiune clară, fără explicitare, uneori chiar fără titlu. Emoția răzbate din fiecare fotografie, căci privirea interioară care precede declicul pune un filtru intim, complice. Robert Frank știe să-i facă loc privitorului, să-i solicite intuiția, sensibilitatea. Vrea să-l facă participativ. Uneori fotografiile capătă aerul unor mici cadre de film. De altfel, Robert Frank avea să și treacă la film, în 1959, cu *Pull my Daisy,* scris și povestit de Jack Kerouack, avîndu-l pe Allen Ginsberg și pe cei din cercul Beat ca vedete.

Robert Frank, *Americanii, Paradă în Hoboken*, New Jersey, 1955

Robert Frank, *14th Street White Tower,* New York City, 1948

Bref, *Sidelines* este o expoziție vastă, cu diverse paliere, toate interesante, chiar fascinante.

Perioadele americane ale lui Raymond Depardon

Apoi, la etaj, am văzut expoziția lui Raymond Depardon, fotograf, fotojurnalist, realizator de film documentar și de lungmetraj. Expoziția de la Espace Van Gogh, *Depardon USA (1968-1999)*, adună 76 de fotografii din perioadele americane ale fotografului de origine franceză, dintre care multe inedite. Raymond Depardon și-a făcut ucenicia în orașul natal Villefranche-sur-Saône, apoi s-a mutat la Paris, în 1958. Curînd începe să documenteze evenimentele cele mari de prin lume: ridicarea Zidului Berlinului, în 1961, războiul din Algeria, începutul războiului din Vietnam. Întors la Paris, Raymond Depardon devine cofondatorul Agenției de fotojurnalism Gamma, alături de Hubert Henrotte și Hugues Vassal, în noiembrie 1966. În 1968, își caută inspirația în USA, de care era fascinat încă de mic (fotograful încă-și amintește de prima pereche de blugi primiți la 14 ani). După ce a călătorit prin Golful Persic, l-a urmat pe Papa Paul al VI-lea în Columbia, Depardon va face primul său reportaj în USA, la Chicago, Illinois, în toamna lui 1968, cînd surprinde manifestația din Grant Park împotriva războiului din Vietnam. Sînt fotografii de presă, fotografii-document, cu obiectivitatea lor, cu cadre limpezi, cu distanță față de subiect. Și totuși, nuanțele subiective se strecoară discret, prin interesul pentru anumite scene dramatice, frontale, trase de foarte aproape, din miezul evenimentului, sau prin focusul pe anumite chipuri, în special ale manifestanților. Tot în Chicago, însoțește campania candidatului Hubert Humphrey, îi fotografiază pe delegații Partidului Democrat la Convenția națională din Chicago, precum și protestele stradale. Depardon documentează și campania candidatului republican Richard Nixon. Scenele exuberante, festivismul, entuziasmul suporterilor sînt surprinse în prim-planuri. La fel și scenele de protest. Raymond Depardon ține să se apropie de subiectul fotografiei sale, ca să reveleze tensiuni, expresii ale chipurilor, dar la o distanță convenabilă, așa încît să păstreze claritatea fotografiei și obiectivitatea fotojurnalistului.

Depardon călătorește prin Ciad, documentează rebeliunea musulmanilor din nord; pentru aceste fotografii obține Premiul Pulitzer în 1977. Tot atunci părăsește agenția Gamma și trece la Magnum Photos.

O altă etapă americană a lui Depardon începe în 1981, cînd trimite pentru aproximativ trei luni fotografii din New York pentru *Libération*. O fotografie pe zi din viața cotidiană newyorkeză, așa s-ar numi această serie de fotografii. Depardon se desprinde de istoriile dramatice, convulsive, renunță la goana după știrile de ultimă oră, senzaționale și regăsește acel respiro al unei existențe cotidiene normale, răgazul de a privi la pas locuitorii orașului.

Seria de fotografii rezultată în timpul călătoriilor sale prin Vestul SUA, din New Mexico în California, trecînd prin Colorado și Nevada, aduce proiecții subiective asupra unor peisaje sau chiar tușe fantaste. Sînt aproape cadre de *road movie*.

În 1999, Depardon va face o altă călătorie, de data aceasta căutînd peisajele largi ale Americii, din Dakota și Monatana. Fotografiile cu naturi americane sînt dintre cele ce-ar putea fi puse pe postere sau pe desktopul computerului, cum e mai nou obiceiul.

Și iată această Americă a lui Depardon e descoperită în trei etape, cu diferitele perspective și abordări. Precum și cu trecerile de la o perioadă la alta, marcînd interese diverse ale fotografului.

Laure Henno, *Rédemption*, Pastor Dave, Slab City USA, 2017

Seriile lui Véronique Ellena și *Mîntuirea* lui Laure Henno

Spre seară, am ieșit din nou în oraș, să văd expoziția retrospectivă a lui Véronique Ellena de la Musée Réattu. Pentru început, ca aperitiv, am văzut cîteva fotografii din seria *Clarobscururi* (2008-2018), printre care și *Toaleta lui Venus* după Jacques Réattu, *Recamierul* 2017, cu trimiteri la Mme Récamier. Aceste clarobscururi sînt în culori diverse flou, de albastru sau de oranj. Un soi de negative filmice color, (tiraj lambda după negativ) cu *mises en abyme* culturale.

Din anii 1990, Véronique Ellena începe seriile de fotografii *Duminicile*, *Rețetele de bucătărie*, *Supermarketurile*, cu diverse scene din viața cotidiană. Aparent anodine, acestea construiesc o frescă a vieții cotidiene și un reportaj în același timp, surprinzînd cu umor și tandrețe momente din viața de zi cu zi a familiei din clasa de mijloc, de la a face jogging, la a merge la cumpărături și a pregăti o masă. Simplitatea are frumusețea și fascinația sa, iar Véronique Ellena a înțeles foarte bine acest lucru. Artista surprinde acest flux cotidian aparent banal, dar esențial, pentru că ne ritmează existența, ne oferă acea curgere firească a zilei, dar nu lasă deoparte nici încercările umane de sublimare și înălțare spirituală, precum *Tînăr rugîndu-se* din seria *Cei care au credință* (2003).

Les Classiques cyclistes (1998-1999) este un reportaj cu tușe de epopee modernă al cursei de ciclism, cam în genul *Mitologiilor* lui Roland Barthes, cu devoțiunea față de acest sport.

Fotografiile de la Le Havre (2006-2007) aduc o privire poetică și picturală asupra vieții orașului, a portului și a plajei. Compozițiile sale surprind cu discreție, dar cu mare forță de impact scene de viață: un colț de stradă, cu ferestrele slab luminate și oameni întrevăzuți, un cuplu sărutîndu-se noaptea, pe o stradă pustie, un tată cu fetița lui pe plajă, la un răsărit de lună. Véronique Ellena este atentă la variațiile de lumină, la o anumită stare de spirit, de la calm la melancolie, la o anume aură de mister.

Ierbarul de la Treilles din 2013 aduce frumusețea rustică în centru atenției. Naturile sale moarte (tiraj lambda) sînt adevărate tablouri cu tușe delicate, reflexive. *Irisul* sau *Păpădia* sînt grațioasele personaje ale acestor cadre picturale în toată splendoarea lor.

Acest gust pentru pictural îl experimentase și în *Naturile moarte* de la Villa Medicis din Roma (2007-2008). *Grenade*/*Rodia*, *Les Petits Pains*/*Pîinicile* sînt surprinse frontal, desnudat (nimic baroc), cu o atenție la colorit și la textura esențială a acestor roade, cu toate valențele lor. Rodia are ceva exotic, erotic, ceva vital. Cele două pîinici una lîngă alta au aerul cald-meditativ al unor călugări. Interesantă lumina aceea tandră care le învăluie. În schimb *Le Poisson Ficelé*/*Peștele legat cu sfoară* emană o răceală de pardoseală. *Iepurele*, cu neclinitirea aceea țeapănă, îți transmite un frison rece pe șira spinării și senzația de încremenire.

Seria *Invizibilii* a fost realizată în 2009, la Genova, la Roma și Torino. Corpurile anonime, învelite ale celor fără adăpost (ceva fără formă și chip anume) în fața marilor edificii și biserici, de cele mai multe ori în plan îndepărtat, frontal, singure în lumina difuză a zorilor, exprimă precaritatea, însingurarea, discrepanța între somptuozitatea și bogăția monumentelor și sărăcia înfrigurată a acestor invizibili, căci prea puțini își fac timp să-i vadă.

Privirea lui Véronique Ellena se oprește și asupra lucrurilor copilăriei. În 2012, cînd s-a întors la Bourg-en-Bresse, pentru a goli casa familiei sale, a făcut un inventar fotografic al lucrurilor, de la cîrpele de vase, la borcanele cu dulceață, la ochelarii de soare, pantofii, rochia de mireasă. *Les choses mêmes*/*Lucrurile însele* sînt puneri în scenă care evocă viața dinainte, anamneze, dar pot fi și *vanitases* contemporane sau obiecte conceptuale. Încăperea, obloanele de la fereastră sau ușa devin locuri cu atmosferă și lumini speciale care stîrnesc melancolia. Seria *Zia Maggiore*/*Mătușa cea mai mare* din 2017 reface și ea locuri și lucruri ale memoriei în casa părăginită, cu pereți scorojiți, unde însă există cîteva obiecte ce evocă prezența mătușii și atmosfera unui calm familial, anumite amintiri și emoții, precum în *Vierge à l'Entonnoir*/*Fecioara cu stropitoare*, *Le Banc*/*Banca*, *Le Balai*/*Mătura* sau *La Petite Chaise*/*Scăunelul*. Scenele amintesc de picturile flamande, de picturile lui Van Gogh, dar țintesc și spre o reînscenare a vieții intime, o împrospătare a unei memorii afective.

Minunat și Vitraliul *La Vigne du Clos*/ *Vița de vie* (2017-2018), realizat împreună cu sticlarul Pierre-Alan Parrot. Ca urmare a succesului vitraliilor de la catedrala din Strasbourg (*Vitraliile Celor 100 de fețe*, 2015), acest vitraliu a fost comandat pentru Le Grand Prieuré d'Arles. Situat între tradiție și modernitate, cu un ușor clar-obscur și cu o tehnică de imprimare fotografică pe sticlă, vitraliul este o reușită inovatoare a întîlnirii dintre arte. Un soi de puritate, înțelepciune și spiritualitate se degajă cu simplitate din acest vitraliu cu viță de vie.

A fost o descoperire foarte plăcută această retrospectivă cu serii bogate și diverse a lui Véronique Ellena.

În vechea capelă Saint-Luce, din apropierea Réattu, în mica sală de ceremonii, aproape sufocantă, am văzut, deși nu era în plan, expoziția lui Laure Henno, *Rédemption*/*Mîntuire*. Artista franceză care a cîștigat deja în 2007 Premiul Descoperirii la *Rencontres de la Photographie d'Arles* revine cu această expoziție despre viața marginalior din Slab City, o localitatea americană care nu e pe hartă, o fostă bază militară cu 300 de suflete, care trăiesc în rulote și microbuze, în deșertul californian. Povestea micii comunități se încheagă din aceste fotografii, o poveste tristă a unei vieți precare, lipsite de orizont. O comunitate uitată de lume, unde ziua se scurge într-o delăsare descurajantă. Preotul încearcă să insufle speranță acestei comunități. La fel și autobuzul care-i duce pe copii la școală. Există o ieșire, o scăpare din acel loc părăsit, uitat, în care destinul pare să nu se aventureze. Laure Henno se apropie cu compasiune și afecțiune de acești oameni, le face portrete în contexte. Surprinde dezolarea și lipsa de orizont, dar și un freamăt uman al acestor ființe încercate, blînde. În acest sens, lecția lui Dorothea Lange pare să fi fost bine însușită de Laure Henno. Cadrele mari, prim-planurile surprind maternitatea tandră, precum în cazul lui Maryan cu Jack-Jack, copilul său purtat în brațe, duioșia și reculegerea unui preot în rugăciune, o femeie visătoare la fereastă, adolescentul Benji văzut prin fereastră, prins în plasa de umbre ale ramurilor, o rețea ce-l face parcă prizonierul locurilor aride, părăginite.

Ieșind în curtea Commanderie Sainte-Luce, respir mai bine și admir complexul arhitectural de clădiri în stil provensal (secolele XV-XVI), care a aparținut Ordinului Templierilor, apoi celui al Ospitalierilor Saint-Jean-de-Jérusalem. Fațada a păstrat portalul în stil flamboyant (secolul al XV-lea).

Apoi, o iau spre CITL, dar mă opresc atrasă de muzica ce se aude venind dinspre Termele lui Constantin (secolul al IV-lea). Aici o cîntăreață povestitoare, o aedă modernă, spune povestea termelor și reconstituie cu cîntece atmosfera lor. Am stat și am ascultat-o fascinată împreună cu vreo alți 15 vizitatori. Chiar reușea să reconstruiască atmosfera acelor terme. Îi și vedeam pe romani stînd în piscine și discutînd. Vedeam tinerele femei lăsîndu-se îngrijite. Îi vedeam pe sclavii care întețeau focul sub pardoseli. Apusul era blînd, iar cîntecul vechi roman, cu influențe mediteraneene-arabe, mă purta în altă epocă. Și ziua mea a fost iar plină ochi de ceea ce-am văzut. Și cu muzică pe final, pentru desfătarea auzului și stîrnirea imaginației. —

Véronique Ellena,
Lucrurile însele, Rochia de mireasă

ESEU

Cui îi e frică de Noul Ateism?

Iulian BOCAI

S-a vorbit mult despre ateism în Vest în ultimele două decenii și s-a scris la fel de mult, uneori pe fondul războaielor din țările arabe, alteori în contextul unor fundamentalisme locale care n-au trebuit importate, iar cei care au luat parte la această lungă discuție au devenit, într-un fel sau altul, vedete. Christopher Hitchens, Richard Dawkins, Sam Harris, Daniel Dennett sînt nucleul dur („cei patru cavaleri", după cum li s-a zis) al unui curent numit deja Noul Ateism și cărțile lor cunosc un succes imens, nu întru totul meritat. Dar pe lîngă ei există mulți alți sceptici, Michel Onfray, Savater, Michael Shermer, Sloterdijk, Lawrence Krauss sau – în forme diferite – Rorty, Eco și Vattimo, cu intervenții mai mici sau mai mari, mai temperate sau nu, încît ai crede, citind toate aceste cărți, că ai de-a face cu un reviriment filozofic al necredinței mai ceva decît pe vremea cînd Hume și Voltaire suflau în pînzele anticlericalismului și se zvonea că-n Paris se ascund mii de atei. Și, într-adevăr, mulți dintre aceștia se reclamă, ca oameni cu respect pentru știință ori ca oameni de știință ei înșiși, de la raționalismul Epocii Luminilor.

Argumentul celor din școala anglo-saxonă, care sînt actorii principali ai curentului, măcar prin notorietate dacă nu prin abilitate filozofică, este, cum e de așteptat, destul de simplu: Dumnezeul religiilor tradiționale nu există și este îndoielnic că ar exista un Dumnezeu oricum, oricît de abstract, ceea ce-i conduce la concluzia că orice religie este o ficțiune dăunătoare, o afirmație cu care majoritatea intelectualilor occidentali sînt de acord *în principiu* (deși nu *în detaliu*) și la care o minoritate convingătoare dintre cei români ar subscrie (deși poate nu întotdeauna *în public*).

Pentru că argumentul principal al ateilor este că nu există acel creator unic despre care mulți pretind c-ar exista, ateismul este, de altfel, un subiect destul de limitat și searbăd filozofic, restrîns la dinamica unui joc de ba da/ba nu, de unde se și vede că reprezentanții lui clasici îl puteau adesea expedia în eseuri și cărți nu mai mari de două sute de pagini (dacă nu-l pui la socoteală pe Feuerbach). La afirmația că „divinitatea există în felul x", care este centrul oricărei credințe religioase, oricine spune „nu e adevărat că există în nici un fel" a cam epuizat posibilitățile teoretice fundamentale ale discuției și, după această delimitare a pozițiilor de început, nu mai rămîne decît înfățișarea dovezilor. Iar aici, ateii cîștigă întotdeauna, fiindcă de îndată ce reduci întreaga existență religioasă la o avansare de dovezi factuale în sprijinul elementelor credinței, transformi orice încercare de justificare într-o sarcină de adunare de probe. Creștinii nu vor putea să cîștige niciodată acest joc și, de fapt, îl tot pierd de la Copernic încoace, căci unde ar putea găsi cineva dovezile care să susțină toate aceste povești, a căror confirmare este etern amînată, la fel ca ziua de apoi?

Astfel, Noul Ateism are un avantaj teribil de cîte ori reușește să reducă discuția la o chestiune de *onus probandi*. Fiindcă dintre toate lucrurile pe care le credem, pentru religie există cele mai puține dovezi – aici trebuie să le dăm dreptate, dacă nu vrem cumva să admitem că Gangele chiar izvorăște din capul lui Shiva. Și nu știu asta doar intelectualii secularișți, neomarxiștii ori majoretele modernizării seculare, ci inclusiv, adesea, creștinii înșiși, spre disperarea lor.

Firește, faptul că ateii cîștigă ușor orice dispută despre dovezile în sprijinul religiei nu le dă mai puțină dreptate, ci le dă toată dreptatea pe care o merită. Cuiva care pretinde că Iisus din Nazaret s-a sacrificat pentru întreaga omenire acum 2.000 de ani, așa cum scrie în Biblie, trebuie să i se arate cîte probleme are textul, cît de greu e de pus în concordanță cu realitatea istorică și cît de plin de contradicții și ambiguități este, fără să mai numărăm invitațiile la ură pe care același text le produce cu o ușurință de care creștinilor ar trebui să le fie rușine mai des, dar pe care, de fapt, mulți o încurajează, cum s-a văzut la ultimul referendum. Ca atare, pentru că standardele de credibilitate și credibilizare au crescut în ultimele sute de ani și pentru că nu mai funcționează vechiul argument al autorității, creștinii care se angajează în acest dialog pierd disputele pe linie, pentru simplul motiv că nu au *cu ce* să convingă.

Noul Ateism militant

Problema Noului Ateism este însă că, deși există mulți oameni care s-au gîndit serios la religie în ultimele sute de ani, noii atei nu par să se numere printre ei și nu par nici să-i fi citit, deși asta nu-i oprește să vorbească despre religie ca fenomen social ca și cum ar ști ce spun. Cei care ajung să citească Dawkins, Harris și Hitchens vor găsi acolo un ateism îngălat, înfumurat și în principiu superficial, repetînd o serie de argumente epuizate deja înainte de Freud și Russell. În esență, cel puțin dacă ascultăm de varianta ortodoxă a istoriei intelectuale moderne, invalidarea supozițiilor metafizice ale creștinismului s-a făcut definitiv cu Voltaire, Hume și Kant, cum o recunosc ateii înșiși, iar istoria intelectuală a secolului al XIX-lea nu face decît să îngroape bine orice pretenție de veridicitate a dogmei creștine sub munți de jargon idealist, istorist sau pozitivist, de sub care teologia nu s-a mai putut scoate nici pînă astăzi, dar care au afectat mai puțin comunitățile religioase ca atare.

E drept, nu li se poate reproșa noilor atei că folosesc, în multele dezbateri la care participă și pe care le cîștigă, argumentele convingătoare ale predecesorilor, chiar dacă ele au fost, istoric, repetate *ad nauseam*. Dimpotrivă, ar putea fi felicitați că, în fața unei așa-zise reîntoarceri a religiosului, deloc sigură, scot armele vechi de la păstrare și țin spectrele religiei la distanță ori că se opun curajos diverselor secte literaliste. Dennett și Dawkins încearcă totuși o explicare a religiei pe temeiuri naturaliste, interesantă, dar unii dintre cei enumerați sînt mai preocupați să respingă justețea creștinismului (și a religiei în genere) cu glume, anecdote, atacuri politice și o capacitate nesfîrșită de a se minuna de cît de lipsiți de inteligență sînt, în general, oamenii care cred. Dawkins chiar spune, în introducerea la *The God Delusion*, că „ateismul indică aproape întotdeauna o minte sănătoasă", iar Dennett susține în primele capitole din *Breaking the Spell* că ateii ar trebuie să se numească pe ei înșiși *brights*, deșteptii... E inteligent, deci, numai cine l-a citit pe Darwin, îl înțelege pe Einstein și a învățat bine lecția pozitivismului Luminilor, și-i vedem des pe noii atei vorbind emfatic despre rațiune și reconfirmînd astfel pioșenii științifice, deși ideea că-ți poți conduce viața strict rațional e ceea ce cred studenții de Filozofie din anul întîi cînd sînt impresionați de vreun text de seminar. Să nu mai zic că această idee suferă pe undeva și de iluzia că drumul de la cunoaștere la moralitate nu poate să fie decît drept, și anume că, dacă ai încredere în știință și dacă ești educat în avantajele secularizării, ești în principiu un mai apt actor moral decît dacă crezi că lumea a fost creată acum șase mii de ani, ceea ce nu e deloc sigur.

Aroganța asta transpare, din păcate, peste tot și-i face nesuferiți la lectură și, de multe ori, nedrepți. Într-un loc, Harris vorbește despre musulmanii care migrează în Vest ca despre niște „hoarde din secolul al paisprezecelea", fiindcă își închipuie că acela e decalajul în care i-a păstrat religia. Iar într-un fragment antologic spune că religia fundamentalistă a șiiților irakieni i-a împiedicat pe aceștia să pactizeze cu soldații occidentali cînd armata americană invadatoare „încerca să găsească oameni rezonabili cu care să colaboreze pentru a forma o societate civilă", o enormitate care nu poate fi întrecută decît de o alta, scoasă tot din *The End of Faith*, în care, comentînd una dintre marile ciume europene din secolul al XV-lea, Harris constată că, în loc să-și petreacă timpul cu diverse interdicții religioase și înăsprind legi ale blasfemiei, mai-marilor zilei le-ar fi prins bine să inventeze penicilina. Despre această carte spunea Dawkins că este o carte înspăimîntătoare, în stare să te trezească, deși îl bănuiesc că a spus-o din prietenie, căci altfel trebuie observat, de dragul păstrării proporțiilor, că dacă Sam Harris este unul dintre cei patru cavaleri, el trebuie să fie cel al simplității inculte.

Istoria intelectuală a secolului al XIX-lea nu face decît să îngroape bine orice pretenție de veridicitate a dogmei creștine sub munți de jargon idealist, istorist sau pozitivist, de sub care teologia nu s-a mai putut scoate nici pînă astăzi.

O parte din problema ateismului contemporan este dată, trebuie spus, și de faptul că nu prea mai ai ce spune nou în toată această dispută. Dawkins însuși se întinde pe zeci de pagini încercînd să combată toate vechile argumente scolastice pentru existența lui Dumnezeu, or, dacă ai citit ceva Nietzsche sau dacă ți-au căzut în mînă cîteva eseuri din *Parerga și Paralipomena*, atunci îți trebuie o răbdare de fier ca să rabzi anodinul argumentației. E adevărat că el și Dennett, spre deosebire de Hitchens și Harris, încearcă totuși să vină cu o teorie evoluționistă care să explice apariția fenomenului religios ca un produs colateral al unor înnăscute propensiuni psihologice și, deci, ca un fenomen natural. Amîndoi sînt de acord, fiind de altfel universitari serioși, că e nevoie de o aplicată cercetare sociologică asupra surselor vieții religioase, dar li se pare că e naiv să nu iei în calcul că rădăcinile religiei ar putea sta în chiar dispozițiile noastre comportamentale, ceea ce de altfel e just. Dennett își explică teoria spunînd că religia este un „fenomen natural" pentru că, în ea, facem „ceea ce ne vine firesc" și arată mai departe cum unele dintre fenomenele religioase, ca animismul, s-ar putea baza pe înclinarea oamenilor de a vedea intenționalitate peste tot în natură (anume că oamenii tratează uneori chiar și obiectele inanimate ca fiind agenți). Căutîndu-i justificări evoluționiste, Dawkins spune și el că religia ar putea să fie un *by-product* al unei alte aptitudini transmise genetic, care în trecut ne-a fost folositoare: cum ar fi nevoia copiilor de a crede tot ce le spun părinții.

Toți patru sînt darwiniști, iar o dezaprobare (tot mai improbabilă în ochii comunității științifice) a darwinismului le-ar arunca eșafodajul în aer, fiindcă aceasta este teoria științifică pe care se bazează. Creștinii inteligenți au înțeles măcar atîta lucru și tocmai de aceea disputele în presă sau dezbaterile cu săli pline se reduc uneori la un concurs între teoria selecției naturale și cea a *intelligent design* (fără ca ultima să aibă vreo șansă, deși a fost ținută drept convingătoare în teologia naturală a secolului al XIX-lea).

Toți cred așadar că darwinismul a dovedit fără doar și poate că rezumatul biblic al istoriei este incorect, deși o mai bună cunoaștere a istoriei ateismului le-ar arăta că filozofii au încetat să creadă cu mult înainte de apariția *Originii speciilor*. Spinoza, Hume, Nietzsche și Schopenhauer știau foarte bine că există contradicții în Biblie, dar nu cred că le-ar fi dat vreodată prin minte să le numere (cum mai fac azi entuziaștii). Voltaire observase în *Dicționarul filozofic* că, deși textul sfînt spune că soarele fusese făcut în a treia zi, în prima zi era totuși lumină, iar asta-l făcuse să se îndoiască de text, nu de însăși posibilitatea metafizicii. Un filolog britanic din secolul al XVI-lea, John Mill, numărase mii de diferențe între manuscrisele biblice în limbi antice disponibile în vremea sa – se știa bine, așadar, și de multă vreme, nu doar cîte probleme are textul central al dogmei, dar și cît de puțin sens au filozofiile menite să-l susțină. Multe dintre aceste contradicții sau nonsensuri erau cunoscute înainte chiar de începutul filozofiei moderne, așa cum trebuie să se țină cont că mulți dintre actorii revoluției științifice, de la care ne-am aștepta să fie deștepți, ca toți ateii, erau oameni profund credincioși.

Dacă cineva ar refuza să citească Hume sau Schopenhauer din cauză că i se par vetuști și prea filozofici, atunci aș spune că, în lipsă de alternative, noii atei merită citiți și ei și că formulează argumente convingătoare. Însă adevărul e că acest caz era convingător înainte să-l prezinte ei și ce ne rămîne, aportul lor la această discuție, este mai degrabă un ateism politic și o încercare de a explica viața religioasă printr-un reducționism darwinist. Noul Ateism (dacă-l excludem pe Dennett) este, în mare, un ateism militant; pentru că e politic, se mulțumește cu cîștigurile ușoare, se indignează des și declară panicard – cum face Harris – că „credința moderată ne amenință supraviețuirea", că sîntem într-un fel de pericol de moarte de care ne apropie însuși faptul că mai există teologi pe lume, de unde se vede că nici unul dintre ei nu e istoric și nu are o înțelegere profundă a unei dispute de idei în contextul ei. Firește că e ușor să rîzi de credința în mistere, cînd de două secole ne-am lămurit în privința imposibilității lor. Așa cum ar fi ușor să iei peste picior teoria flogistonului sau proasta înțelegere medicală a corpului uman de pînă la 1900. Filozofii europeni, ceva mai citiți, sînt mult mai atenți la această diferență și nu scriu despre religie ținînd morțiș să spună că creștinismul e neadevărat pentru că oamenii morți nu învie (poate și pentru că li se pare evident); așa se face că noul ateism e dezamăgitor tocmai pentru că nu intră în substanța sociologică și filozofică a dezbaterii religioase, cum fac adesea filozofii mai sensibili la istoria și filozofia culturii (ca Savater, de pildă).

Nu vreau să sugerez aici că doar un teolog poate să discute cu sens despre validitatea religiei, fiindcă el ar fi singurul cunoscător în profunzime al subiectului; nu spun asta pentru că,

în primul rînd, ne-ar expune situației ridicole în care doar cine crede într-un lucru poate discuta despre el, făcînd ca atare orice discuție inutilă, dar și pentru că – acceptînd acest principiu – ar însemna că mai întîi trebuie să pierdem un deceniu din viață citind toată producția nefirești gimnastici mentale teologale, care trece drept esențială în istoria religioasă. Nu le-ar fi stricat însă acestora patru o mai mare atenție față de sociologia și istoria religiei ori măcar față de istoria propriei mișcări intelectuale. I-ar fi ținut departe de remarci ca cea a lui Dennett că, de la Epoca Luminilor încoace, cercetătorii au tratat religia cu o „curiozitate respectuoasă", dar că în sfîrșit „a venit vremea să supunem religia ca fenomen global celei mai intensive cercetări multidisciplinare de care sîntem în stare", fiindcă pînă acum ar fi existat o înțelegere „ca oamenii de știință și alți cercetători să lase religia în pace". O asemenea înțelegere nu pare să fi existat vreodată, nici măcar printre creștini, darămite printre istorici, pozitiviști, sociologi, hermeneuți, critici textuali, filozofi sau oameni de știință.

Despre utilitatea socială a religiei?

Deși, poate pe fondul conflictelor religioase dese, pare să fie seducător pentru atei să se lanseze în prelegeri despre răul religiei, despre intoleranță, despre superstiție, despre efectele ei sociale nocive, încurajînd tribalismul și iraționalitatea, mi se pare că e o strategie perdantă de cîștigare a dezbaterii, căci duce la despicarea firului în patru cînd nu e nevoie. Religia trebuie contrazisă în primul rînd în fundamentele ei, nu în practică. E arogant și, adesea, și inutil să le spui credincioșilor individuali că sînt proști ori să le ții lecții de istorie universală și de istorie a științei. Într-o discuție cu Lawrence Krauss, Chomsky observa că, dacă o religie îndeamnă populația să creadă că lumea a fost făcută acum șase mii de ani, atunci asta trebuie refutat, arătînd de ce nu e așa, dar dacă un emigrant peruan e ajutat de credința sa să-și pună viața în ordine și, datorită ei, în timpul liber se duce să ajute săracii, atunci e lipsit de sens să-i ții prelegeri de istoria științei; pentru că în ultimă instanță nu ce crezi, ci *ce faci* te definește ca om moral. (Aceasta e o soluție la ieșirea din impas pe care, în mod tradițional, o dă școala pragmatistă, cu Rorty în frunte, admițînd că poți funcționa bine ca cetățean, chiar și ca cetățean educat, crezînd în același timp – dacă poți – și-n știință, și-n Biblie.)

Există însă convingerea printre mulți dintre filozofii ultimelor secole că instituțiile religioase dau naștere la intoleranță și violență, și ea n-are de gînd să dispară, dar cred că apologeții religiei trebuie ascultați cu atenție cînd spun că e greu să distingi între aportul religiei și aportul naturii umane la violență (asta explică și de ce conceptele creștine de păcat și caritate sînt utile chiar și pentru seculariști). Mi se pare însă o greșeală măcar strategică să te-apuci să dezgropi din istorie toate dățile în care religia a fost catalizator pentru dezastru, cînd ai la îndemînă instrumentul mult mai simplu al ateismului clasic, care este atacarea dogmei și a preceptelor centrale ale creștinismului (ori ale altor religii), care sînt în mod atît de evident neadevărate, că simpla lor enunțare convinge.

Acest argument are și suprema virtute că, odată enunțat, le face inutile pe toate celelalte. Religia ar putea foarte bine să fie utilă social în continuare, doar că n-ar fi adevărată în elementele ei, așa cum ar putea fi cauza multora dintre marile ambiții ale umanității, ale marilor ei opere de artă și poate chiar ale unora dintre realizările ei democratice. Și ce schimbă asta, s-ar putea spune, credeți că nu știm că filozofia creștină este unul dintre fenomenele intelectuale *sine qua non* ale Vestului? Firește că e, doar că a fost un act de contorsiune filozofică împins de la spate de credință și acum nu-și mai poate spune sieși cunoaștere, decît într-un anume sens metaforic. Nu e adevărat că *Odiseea*, cel mai frumos și mai abil poem pe care-l avem, a fost produsul unui popor care credea în lucruri care nu există? E mai puțin adevărat, atunci, că sutele de biserici care împînzesc Roma sînt sublime, doar pentru că oamenii care le-au construit s-au înșelat în privința universului?

Creștinul clasic va alege întotdeauna să spună că nu e posibil ca atîta frumusețe să provină dintr-un lucru fals, pentru că, platonician convins, va crede că ce e frumos se naște din ce e just; e adevărat, și pînă și un sceptic ca Schopenhauer înțelegea că, deși religia nu poate să fie corectă în sens propriu, există un sens alegoric al poveștilor și învățămintelor ei care are o difuză valoare existențială, că la acest nivel se poate spune despre ea că e încă relevantă. Problema, desigur, este că un creștin nu va accepta că ficțiunea reînvierii lui Hristos și a urcării lui la cer este o alegorie utilă, nici că raiul și iadul sînt complexe reprezentări mitologice cu însemnătate umană, fiindcă ar însemna să accepte că Biblia este literatură. El trebuie să creadă ce spune Crezul – și anume că lucrurile acestea așa au fost și că istoria generată de ele nu poate să fie decît dreaptă, atîta vreme cît le-a conservat.

Restul, însă, care nu citim istorie ca să ne convingem pe noi înșine că ne tragem dintr-o civilizație dreaptă, nu putem întoarce ochii de la imperfecțiunile trecutului doar ca să conservăm idealurile pe care oamenii lui le credeau intangibile și care ne-au dat vocabularul cu care ne-am gîndit societatea. De nicăieri nu se înțelege că nu putem renunța la aceste credințe pentru că ele ne-au fost benefice în trecut, așa cum nici nu se poate spune că ele au fost doar benefice, decît dacă ignori jumătate din istoria conflictelor civile și militare de pe continent. (Argumentul că regimuri deschis ateiste, precum cel stalinist, au comis crime infinit mai grotești decît cele care se impută religiei e valabil, dacă ceea ce i se reproșează religiei este că a comis crime, însă e valabil doar ca strategie de schimbare a subiectului. El are într-adevăr meritul că arată că nu doar organizațiile religioase invită la uciderea iresponsabilă a semenilor, ceea ce este o constatare destul de banală istoric; dar nu disculpă istoria religioasă de propriile calamități.)

În fine, există încă cei care, nemaiputînd spune că e adevărat că lumea a fost făcută în șase zile, pretind că e măcar adevărat că religia a funcționat dintotdeauna ca un important liant cultural-comunitar. E ceea ce auzim mereu de la ortodocșii români, care confundă istoria neamului și cea a bisericii (care i-a păstrat identitatea). Și se prea poate să aibă dreptate și această simbioză să fi fost utilă. Problema argumentului este că e slab și el, fiindcă nu se poate invoca utilitatea unui fenomen social pentru a dovedi adevărul doctrinei care stă la baza lui. Nu numai că e slab, dar, mutînd accentul de pe adevăr pe utilitate, face mai mult rău religiei creștine decît toate tratatele ateiste la un loc. Căci atunci cînd n-o să mai fie utilă, se poate spune, ce ne va opri să părăsim religia strămoșească în favoarea unor credințe care să fie nu doar folositoare, ci și mai ușor de probat?

Dubla toleranță

Concluzia la care voiam să ajung în urma acestui eseu e pe cît de simplă, pe atît de banală: așa este, religia sau, mai bine zis, textele ei sînt neadevărate, acum putem să ne vedem de viața noastră? Nu e ca și cum ar fi prima oară cînd mare parte din populație crede neadevăruri și poate totuși să trăiască onorabil crezîndu-le; însă arătînd această toleranță pragmatistă față de religie, nu înseamnă că nu trebuie să rămînem vigilenți la cel mai mare pericol care ne paște de pe urma vieții în mijlocul unei comunități religioase, care este pericolul intoleranței. Trebuie să ne asigurăm că oamenii cu aceste credințe, care au darul să subziste în fața oricărei evidențe, nu încep să le ceară celor care nu cred în ele să își ducă viața conform lor, tot așa cum trebuie să ne asigurăm că aroganța celor care au văzut în sfîrșit lumina ateismului nu se transformă la rîndul ei în intoleranță.

Deși n-ai cum să nu fii de acord cu ei în principiu, observ că ceea ce li se poate reproșa ateilor este că nu știu *cum* să aibă dreptate și că, bucuroși de propriile convingeri, înlocuiesc vechile certitudini teologale cu unele scientiste, care nu sînt nici ele perfect concludente (cum încă se vede în problema conștiinței, a liberului-arbitru, a bazelor biologice ale moralei ori a originii universului). Dreptate au însă, fie și pentru că la această dreptate se muncește încontinuu de sute de ani încoace, inclusiv în vremuri în care o poziție sceptică la adresa religiei chiar te-ar fi pus în pericol de moarte și-ar fi fost, astfel, un act de curaj intelectual adevărat.

Trebuie mai întîi să citim ce scrie Hume despre religie în *A Treatise...* și să vedem toate tertipurile retorice pe care le folosește, punîndu-și poziția în seama unor personaje inventate, ca să nu pară că e a lui însuși. Ori să urmărim cum își pierd pozițiile universitare filozofi germani sau francezi în secolul al XIX-lea, ori cum Bertrand Russell nu e lăsat să țină cursuri în SUA în pragul celui de-Al Doilea Război Mondial, înainte să declarăm pe vreunul dintre aceștia patru *eroi* ai cauzei secularizării. Cu atît mai mult cu cît toate cărțile lor se vînd în milioane de exemplare și i-au făcut bogați, ușile tuturor universităților occidentale le sînt deschise și sînt chemați la toate televiziunile, ceea ce-ar trebui să indice deja că, în lumea lor, jocul este oricum aproape cîștigat, dacă ce-au urmărit de la bun început prin el este să fie lăsați să gîndească și să spună ce vor. La noi, în schimb, care vedem în ortodoxism nu doar garantul unei părți importante a identității noastre naționale, dar și garantul, poate, al unei oarecare rectitudini morale, la noi, deci, cu intoleranțele noastre, cu preoții noștri afaceriști și cu monahii care cred că masturbarea e un păcat și că muzica rock e demonică, cu politicienii care iau bani de la cercetare ca să-i dea pentru biserici ale neamului, se simte uneori ca și cum îndepărtarea *necesară* de religie nici măcar n-a început. —

Bifurcații

Meci nul

Liviu ORNEA

Cînd deschiderea unei partide de snooker e bună, cel mai adesea unul dintre jucători reușește repede să introducă o bilă roșie într-un buzunar și, din acel moment, pune stăpînire pe masă și cam tot ce are de făcut în continuare e să-și etaleze măiestria și să rămînă concentrat, să nu greșească. Un ochi experimentat vede deja desfășurarea ulterioară a jocului, știe cu foarte bună aproximație care va fi succesiunea loviturilor. La rîndul lui, adversarul știe că va ajunge la masă doar dacă celălalt va greși stupid și rămîne în fotoliu demn și resemnat, pîndind însă cu coada ochiului cea mai mică șansă. Uneori, însă, deschiderea nu reușește și atunci jocul e confuz încă de la început, masa nu e limpede, nici unul dintre jucători nu poate lega mai multe lovituri, ambii sînt nevoiți să recurgă la „lovituri de siguranță" care nu au menirea să le aducă puncte, ci să blocheze adversarul. Fiecare așteaptă greșeala celuilalt. Asemenea partide pot deveni pasionante cînd la masă sînt doi jucători talentați, dar sînt plicticoase și lipsite de orice nerv, adevărate exerciții de uzură, atunci cînd adversarii sînt mediocri. Chiar și atunci însă, există un cîștigător.

Trivializînd un pic – vor spune, poate, aristocrații sportului –, ceva asemănător se întîmplă în fotbal. Cînd pe teren sînt două echipe solide, sudate, cu jucători talentați, poți vedea liniile cum se deplasează, poți observa la fiecare echipă o idee de joc, o strategie, poți identifica rolul aproape fiecărui jucător în mecanismul echipei. Sigur că, de obicei, individualitățile, talentul ieșit din comun se văd, dar ele sînt susținute de un întreg angrenaj bine construit și antrenat. Din jocul unei echipe slabe însă, nu se poate înțelege nimic. Jucătorii ei nu încearcă decît să faulteze, să arunce mingi în afara terenului – să nu-i lase pe ceilalți să joace, la asta se reduce tactica lor, în speranța că nu vor lua gol și că, cine știe, poate or avea ei norocul ăla chior să greșească adversarul atît de rău încît să ajungă ei să le bage mingea-n poartă. Pentru că, nu-i așa?, rezultatul contează. La fotbal, totuși, există meciuri terminate la egalitate. Cînd nu se înscrie nici un gol, se spune că a fost meci nul – ceea ce e, uneori, foarte nedrept.

Ce bine-ar fi fost dacă politica românească din ultimul an ar fi semănat cu o partidă proastă de snooker. Dar ar fi să înălțăm prea sus ștacheta. Chiar și la cei mai puțin rafinați jucători de snooker există o eleganță a mișcării – iar eleganța ar arunca politicianul român în cel mai negru oximoron. Dar cu o partidă proastă de fotbal, da, parcă seamănă. Dar ce zic eu, partidă – e un întreg campionat. De ligă superioară sau inferioară, totuna. Se joacă-n glod sau pe gazon prost, cu echipament improvizat, dar cu sponsorii la vedere, cu arbitri ieftini. Se dă la gioale cu sete, se intră la rupere, fără milă, se atacă bezmetic. Singurul plan de joc: să fie ceilalți mai proști, să-și dea cu stîngu-n dreptul. Cîștigă cine-i mai șmecher, mai cotonogar și-are bani mai mulți. Lupta adevărată se dă pe margine, între patroni, tranzacțiile se fac la vedere, nimeni nu se mai ascunde. Nici nu mai contează ce se joacă pe teren. Jucătorii sînt cumpărați și vînduți de la o echipă la alta, doar sînt profesioniști. La final, cîștigătorii merg în Europa și se fac de rîs. Nu doar pentru că au bani mai puțini, cum tot spun ei, ci mai ales pentru că sînt nepricepuți și închipuiți, nu rezistă la efort constant și n-au talent.

Lumea însă iubește fotbalul și merge pe stadion în continuare. Se mai reface din propria cenușă cîte-o echipă de tradiție, mai apare cîte una nouă, care dă faliment după cîțiva ani. Revine în țară, „să-și ajute colegii", cîte-o vedetă obosită, vreun antrenor care și-a dat măsura prin Orientul apropiat. Oamenii speră că, poate-poate, dacă n-a fost să fie anul ăsta, atunci la anul...

Deocamdată, pe-ăștia-i avem, la ei ne uităm. Dintre ei ne alegem și premianții, și reprezentanții în Europa.

La mulți ani!

ESEU

Moartea lui Ajax

Gelu IONESCU

Ajax (citeşte Aias), unul din cei mai viteji Regi luptători împotriva Troiei asediate, dă iama în cireada din tabăra aheilor şi ucide dezlănţuit animalele, cuprins de o furie oarbă. Aflăm, încă din primele replici, că zeiţa Atena îi luase minţile tocmai cînd, voind să răzbune ofensa ce i se făcuse prin neacordarea armelor lui Ahile, se îndrepta spre corturile lui Menelaos, Agamemnon şi Ulise spre a-i ucide. Armele, destinate celui mai viteaz, îi fuseseră conferite lui Ulise, în urma unui vicleşug, crede Ajax, vicleşug ce trebuia pedepsit. Chiar Ulise este cel care descoperă dezastrul, măcelul. Cînd Ajax se trezeşte din delirul provocat de zeiţă, intră într-o stare de disperare şi ruşine care, în ciuda încercărilor Corului şi ale Tecmessei, sclava cu care Ajax îşi împărţea viaţa, îl vor duce la sinucidere. Un Rege ca el nu putea suporta dezonoarea sa şi a neamului său. Lasă deci fratelui său vitreg, Teucros, datoria de a îndeplini riturile mortuare, precum şi grija de văduva şi copilul său, Eurisaces, care ar putea fi dezonoraţi. Dar împotriva ritualurilor de înmormîntare se ridică Atrizii, Menelaos şi apoi Agamemnon însuşi, cerînd ca trupul lui Ajax să fie lăsat pradă păsărilor şi animalelor de la malul mării, aşa cum merită duşmanii. Căci ei îl socotesc, în urma acţiunii demente, pe Ajax ca pe un duşman mai mare chiar decît cei din Troia. Schimburi dure de replici au loc între cei doi şi Teucros. Dar criza e evitată de Ulise însuşi care, deşi l-a socotit pe Ajax ca fiind unul dintre cei mai mari duşmani ai săi, crede că eroului nu i se pot uita marile merite şi vitejia fără egal şi, deci, că se cuvine a fi înmormîntat după rangul său. Ceea ce, în acord cu zeii, Teucros urmează să îndeplinească, odată cu finalul tragediei.

În prima parte a tragediei, Ajax apare de patru ori; prima oară fiind în plin delir, a doua chiar după ce a descoperit grozăvia pe care o săvîrşise, a treia cînd gîndeşte şi măsoară gravitatea faptelor, precum şi soarta ce şi-o pregăteşte, în sfîrşit, a patra cînd se sinucide. Acest traseu tragic este însoţit de răcnete, chiar „mugete de taur“ (cum spune Tecmessa), de lamentaţii irepresibile în faţa unor situaţii, cu adevărat, de crudă tragedie. Căci (dacă nu greşesc) Ajax e unul dintre puţinii eroi ai miturilor greceşti care parcurg tragicul traseu de la nebunie şi vină pînă la sinucidere. Mi-am pus de multe ori întrebarea, citind tragediile Greciei antice, cum vor fi răsunat aceste „acte“ sonore pe scena amfiteatrelor, care era limita de maximă expresivitate sonoră, în vers şi cînt, acceptată de tradiţie şi de public, pentru strigătele, lamentaţiile disperării? Căci pe o scenă de astăzi ele ar trebui dozate cu o infinită atenţie pentru a evita melodrama şi efectele ei, *fundamental* contrare intensităţii tragice. Sigur că masca, deformînd glasul actorului, statura lui mărită de coturni, apoi sonoritatea extraordinară a amfiteatrelor sînt date certe – dar care mie nu-mi par suficiente pentru a-mi imagina spectacolul, chiar după ce am citit despre unele supoziţii sau concluzii propuse de comentatori calificaţi. Altfel spus, cum ar trebui conceput astăzi spectacolul, ca să serveşti aceste roluri tragice, ferindu-le şi de ridicolul „melo“ şi de cine ştie ce idee stupidă a unei silite „modernizări“ sau „actualizări“, din care a dispărut nu numai integralitatea textului, dar şi sensul lui fundamental? Apoi, încerc să-mi imaginez şi reacţia de atunci a publicului: era amuţit sau dezlănţuit în compasiune? Cetăţi întregi veneau să vadă acest teatru şi, se ştie cu destulă siguranţă, spectacolele aveau un răspuns (uneori politic, alteori filozofic) la o întrebare ce preocupa, chiar *atunci*, opinia publică. Mai ales din conjunctura prezentului putea veni o posibilă (totuşi secundară) surpriză – „interpretarea autorului“ – căci acţiunea era prea bine ştiută; cum oare ajungea înscenarea la emoţia şi la „convingerea“ publicului?

Revenim la cele patru apariţii ale lui Ajax. (Nu înainte de a mai preciza că, aşa cum arătam, miza conflictului este acordarea armelor lui Ahile: curînd după moartea acestuia, ele au fost decernate, ca să zic aşa, celui care a fost apreciat ca fiind cel mai viteaz dintre marii combatanţi. Fusese ales Ulise în detrimentul lui Ajax, care se credea, în consecinţă, nu numai nedreptăţit, ci şi înşelat. Armele lui Ahile au o lungă poveste pe care o aflăm – spectatorii din amfiteatre o ştiau – din *Iliada*: la cererea nereidei Thetis, mama lui Ahile, ele fuseseră lucrate de zeul Hefaistos însuşi – o faimoasă descriere a scutului, în multe versuri, poate fi citită în homericul poem. Aceste arme fac parte dintre „obiectele“ importante, „însemnate“, ale mitologiei greco-latine, cum ar mai fi: cutia Pandorei, cămaşa lui Heracles, mărul Discordiei, arcul lui Filoctet şi multe altele.)

Ajax în plin delir

Deci: prima apariţie – Ajax în plin delir. Scena prezintă un fel de... complicitate care ar putea semăna cu un joc de comedie (!!): Atena îl surprinde pe Ulise căutînd prin tabără urmele măcelului; ajungînd chiar în faţa cortului lui Ajax, zeiţa îi propune să asiste, împreună şi fără să se ascundă, la o scenă a carnagiului ce continua. Ulise, temîndu-se, e asigurat de zeiţă că nu va fi recunoscut de dezlănţuitul ucigaş. E ceea ce se şi întîmplă: Ajax o desfide, aproape jignind-o, pe zeiţă, o anunţă că i-a ucis pe Atrizii care l-au înşelat, ba chiar îi arată cum tocmai îl schingiuia pe Ulise: un berbec legat de stîlp, biciuit pînă la sînge. Ulise cel adevărat, care e de faţă, *nu rîde*, cum crede zeiţa că ar trebui să facă, ci, perplex, e cuprins de un fel milă asociată cu groază faţă de rătăcirea terifiantă prin care trece duşmanul său. Atena părăseşte scena nu înainte de a formula, destul de timpuriu, una din concluziile tragediei: aşa păţesc cei care îi sfidează pe zei, din orgoliu, căci „ajunge o singură zi ca să te înalţi sau să cazi... Zeii iubesc pe cei înţelepţi...“. Prin urmare, chiar şi pentru Ulise – un „înţelept“ –, aceasta este o concluzie-avertisment. (Tot omul ştie prin cîte va trece eroul pînă la sfîrşitul războiului şi apoi, pe valul peregrinărilor din *Odiseea*.) Şi Ulise mai înţelege, încă o dată, că „noi, muritorii, nu sîntem altceva decît spectre, umbre uşoare...“.

Din această scenă, apoi şi din altele, înţelegem că delirul lui Ajax era o „pedeapsă“ dată de Atena însăşi pentru că, în plină noapte, pleacase să-i ucidă pe protejaţii ei, Agamemnon şi Menelaos. Pedeapsa mai cade şi pentru că, recividist, arogantul Ajax nu se credea dator zeilor pentru nici una din victoriile sale în lupte. (Încă din *Iliada* se consemna orgoliul vajnicului Ajax, brutalitatea vorbelor lui, lipsa de respect pentru voinţa zeilor.) Însă, încercînd să ne imaginăm apariţia sa, delirul său însîngerat, tragic şi înspăimîntător, nu cred că putem exclude şi o componentă a ridicolului în acest stupefiant spectacol.

A doua apariţie, după dezmeticirea din delir, pecetluieşte tragedia; Tecmessa povesteşte, înaintea apariţiei lui Ajax, jalnica desfăşurare a presupusei răzbunări care se încheie în cort. (Conform tradiţiei, scenele sîngeroase, crimele şi violenţele sînt, de obicei, relatate şi nu înscenate – sinuciderea lui Ajax pe scenă, ceva mai tîrziu, va fi mascată de un tufiş. „Abaterea“ de la convenţie, din sîngeroasa scenă anterioară, să fie oare semnul că „faţa“ ei ridicolă nu ar trebui eludată?) Ajax deci, împreună cu Corul, îşi deplînge nenorocirea într-un zbucium disperat. Ura sa pe cei pe care nu reuşise să-i pedepsească e neschimbată şi, evident, el acuză zeiţa pentru ratarea pedepsirii (pe care o consideră, mereu, legitimă). Convingerea (absurdă) e că Ahile, dacă ar mai fi trăit, lui şi numai lui i-ar fi putut lăsa armele! Esenţial este că Ajax îşi vesteşte, fără ezitare şi de la început, sinuciderea: singura soluţie faţă de dezonoarea pe care singur şi-a provocat-o. Apoi Ajax îşi imaginează rîsetele duşmanilor faţă de cele întîmplate (dar se înşală, căci nu va fi rîsul, ci ura!). Ruşinea eroului e cutremurătoare, dar şi lipsa oricărui regret faţă de intenţia sa ucigaşă ne uimeşte: aceasta e partea excesului, inevitabil condamnabil. Hotărîrea unei soluţii radicale este precizată şi prin invocarea lui Erebes (întruparea tenebrelor infernului): eroul nu se mai simte demn să privească nici în ochii oamenilor, nici în cei ai zeilor.

A trăi şi a muri în demnitate

În tragedie, ca şi în epopee de altfel, un erou îşi măsoară importanţa, reuşita vieţii raportînd-o atît la prestigiul părinţilor, cît şi la moştenirea de faimă ce o lasă copiilor: ascendenţa şi descendenţa neamului. De unde şi ruşinea lui Ajax faţă de faima gloriosului său tată, Telamon – iar, mai tîrziu, recomandarea pe care o face fiului său, Eurisaces, să-i urmeze exemplul vitejiei, al durităţii neînfricate. Tragicul erou îşi măsoară situaţia cu o amară luciditate: zeii îl urăsc, armata aheilor îl detestă, troienilor le este odios duşman. „Trebuie să trăieşti, dar şi să mori în demnitate“ – aceasta ar fi sensul irevocabil al sorţii unui erou. Implorările Tecmessei sînt zadarnice. Corul încearcă să propună soluţii de împăcare cu soarta. În general, observînd rolul Corului, am spune că el propune „alternative“, soluţii care pot fi, uneori, numai punctuale şi emoţionale, pentru că destinul personajelor *nu* poate fi modificat, cum se ştie. Tragedia este, s-a spus de atîtea ori, o „dilatare“ a mitului, o înfăţişare care, ca să poată „imita“ (mai mult, fireşte, decît a povesti), are nevoie de „realitatea“ credibilă a scenei. Aşa se şi explică de ce teatrul *era*, încă, o reprezentare a sacrului, un ritual: un înţeles ţinînd de o religie ce reprezenta *atunci* sensul perfectibilităţii omului. (Sens care, *apoi* şi *acum*, nu-l mai recunoaştem ca esenţial, dar pe care – în numele culturii – nu îl putem ignora. Sau... putem!)

A treia apariţie a lui Ajax poate (şi a fost)

interpretată ca un moment de ezitare: el ia în seamă jalea Tecmessei şi perspectiva de a-şi lăsa de izbelişte femeia şi fiul; Ajax pare că plănuieşte să treacă printr-o ceremonie de purificare şi chiar să îngroape „fierul" blestemat care i-a adus ruşinea. Să cedeze zeilor şi să se supună ordinii, adică Atrizilor. Timpul, somnul pot aduce uitarea... „trebuie să învăţ să nu-mi mai urăsc duşmanii pentru că s-ar putea ca, într-o zi, să îi iubesc – şi pe prieteni să nu-i mai iubesc atîta, pentru că s-ar putea ca, într-o zi, să nu-mi mai fie prieteni. S-ar putea ca nenorocirea, care-mi aduce atîta suferinţă acum, să-mi găsească o cale de salvare..." Ne-am putea înşela dacă nu ar mai exista, în acelaşi monolog, o frază care contrazice presupusa alternativă: „Mă duc acolo unde trebuie să merg. Povestiţi-i lui Teucros toate acestea, să se gîndească la mine şi la voi, luptătorii mei" (Teucros e fratele său vitreg.) Iată, însăşi *ironia*! Căci adevărul morţii apropiate, care nu a dispărut nici o clipă din intenţia eroului, stă ascuns sub frazele unei false adaptări la o supravieţuire, evident, imposibilă, căci total contrară intenţiei şi caracterului atît de inflexibil al personajului.

Este o eroare culturală încercarea de a scoate eroii mitului din eternitatea imuabilă a destinului lor, din fixitatea, din realitatea, chiar „raţionalitatea" scenariului mitic.

În fine, a patra apariţie a lui Ajax – sinuciderea. El se va arunca în sabia fixată în pămînt, sabie cu care sacrificase atîtea animale, acoperindu-se de un sîngeros (dar şi tragic) ridicol. (Aşa se vor sinucide, peste multe secole, unele personaje reale din istoria romană.) Ajax imploră zeii. Pe Zeus însuşi, care să-i protejeze onoarea funeraliilor. Pe Hermes, ca să-i aducă un grabnic sfîrşit. Pe Erinii, zeiţele răzbunării, care să-i pedepsească pe Atrizi, tot prin sînge, la întoarcerea lor acasă (o trimitere directă la uciderea şi tragedia lui Agamemnon). Imploră şi Soarele, pentru a duce vestea gravă în ţara sa, la Salamina, tatălui Telamon şi maicii sale. Şi fraza finală: „În sfîrşit, numai celor morţi, aflători în Infern, le voi mai vorbi".

Rîsul şi plînsul vin de la zei

Mai rămîne încă mai mult de o treime din text şi reprezentaţie – şi anume pentru a urmări imediata *posteritate* a lui Ajax. Soseşte Teucros, a cărui jale se datorează şi regretului că a sosit prea tîrziu. El se pregăteşte pentru ceremonial, dar e oprit şi înfruntat de Menelaos însuşi, care se împotriveşte îndeplinirii ritualului, cerînd ca trupul lui Ajax să rămînă pradă păsărilor mării, aşa cum se cuvine unui duşman personal, dar şi unui arogant răzvrătit împotriva ordinii ierarhice a armatei aheiene. Un dialog, mai bine zis o ceartă, în care se înfruntă nu numai argumente, dar şi tonuri aprige şi cuvinte grele. Teucros neagă autoritatea Atrizilor, invocă puterea lui Ajax, vitejia lui şi înşelăciunea în decizia acordării armelor – Menelaos continuă să ceară condamnarea „trădatorului". Ceea ce va cere şi Agamemnon, venind ulterior în scenă. Dispreţuindu-l pe Teucros, a cărui mamă fusese sclavă, contestă dreptul acestuia de a apăra „cauza", invocă din nou ordinea şi „corectează" pretenţiile lui Ajax, cel cu umeri largi, dar prea sărac în „vitejia minţii" (aprecieri care există şi în *Iliada*, aproape citată, uneori, de Sofocle, în toată tragedia). Teucros îi aminteşte lui Agamemnon că cel care trebuie îngropat a salvat singur tabăra de la dezastru (ştim asta tot din poemul homeric). Asistăm la o dură înfruntare între două logici. Şi dacă lăsăm la o parte emoţiile violente ale adversarilor, descoperim un conflict fundamental: între imperativul politic (ordinea, ierarhia, „trădarea") şi cel religios şi moral (funeraliile cinstirii unui erou). Un conflict asemănător cu cel din *Antigona*, tot a lui Sofocle.

Am ajuns, deci, la momentul crizei şi al unei imperios necesare rezolvări finale, căci părţile sînt ireconciliabile. Aceasta vine de la Ulise, a cărui apariţie încheie tragedia, după ce o deschisese. El îl înfruntă dur pe Agamemnon în ideea că: viu, Ajax le fusese un mare duşman, care le voise moartea – dar cel mort a fost cel mai viteaz dintre toţi, iar funeraliile sacre nu îi pot fi refuzate. Agamemnon acceptă, neconvins. În fine, nu e de uitat şi că oferta de a *oficia* ceremonialul îi este refuzată lui Ulise de Teucros, care, în logica desfăşurării tragediei şi sinuciderii lui Ajax, îi propune doar să asiste. Ulise acceptă şi, conform uzanţei, Corul rezonează.

Dacă „rîsul şi plînsul vin de la zei", cum nu uită niciodată Sofocle să ne amintească, atunci am putea vedea, iarăşi, *ironia* situaţiei: agresorul e de fapt o victimă – a zeilor, căci ei îi produc delirul. „Nebunia" care îl compromite pe erou e o pedeapsă ale cărei urmări nu îi lasă vreo alegere. Numai Corul (la Sofocle!) poate comenta, ezita, aprecia, el e element variabil în mişcarea întregului. Eroul spune, are de spus exact ceea ce şi gîndeşte, fără ambiguitate: el „răspunde" de destinul său, care e definitiv şi netranşabil – aşa precum bine se ştie şi pe scenă, şi în amfiteatru. Ceea ce face diferită o „dramatizare" de alta este felul *cum* spune, *cum* trece mitul prin tragedie: acţiune, discurs, gestică etc. Este, deci, o eroare culturală încercarea de a scoate eroii mitului din eternitatea imuabilă a destinului lor, din fixitatea, din realitatea, chiar „raţionalitatea" scenariului mitic. Tot ce se adaugă, ce adăugăm azi ţine de felul cum mai înţelegem sau vrem să mai înţelegem mitul, spărgîndu-i unicul înţeles şi dezvoltînd, în „cioburi", sensuri mai mult sau mai puţin legate de cel fundamental. Riscul de a-l „trăda" e mare şi poate aduce pedeapsa Muzelor, a Melpomenei, muza tragediei, în primul rînd. Dar cine se mai teme astăzi de răzbunarea Muzelor?

În mitologia şi, deci, în literatura greco-romană, nebunia şi sinuciderea sînt prezente cu frecvenţe foarte diferite. Cum nebunia venea de la zei (atunci ca şi astăzi, vezi bine...), cei pedepsiţi sînt destul de mulţi, căci zeii au această putere de „a lua minţile" eroilor, chiar şi semizeilor (Heracles, de pildă) şi dispun cu destulă uşurinţă de ea. Uneori, victimele îşi revin – nu e şi cazul lui Ajax, una dintre primele victime, care, după delirul sîngeros, îşi vede reputaţia eroică aneantizată.

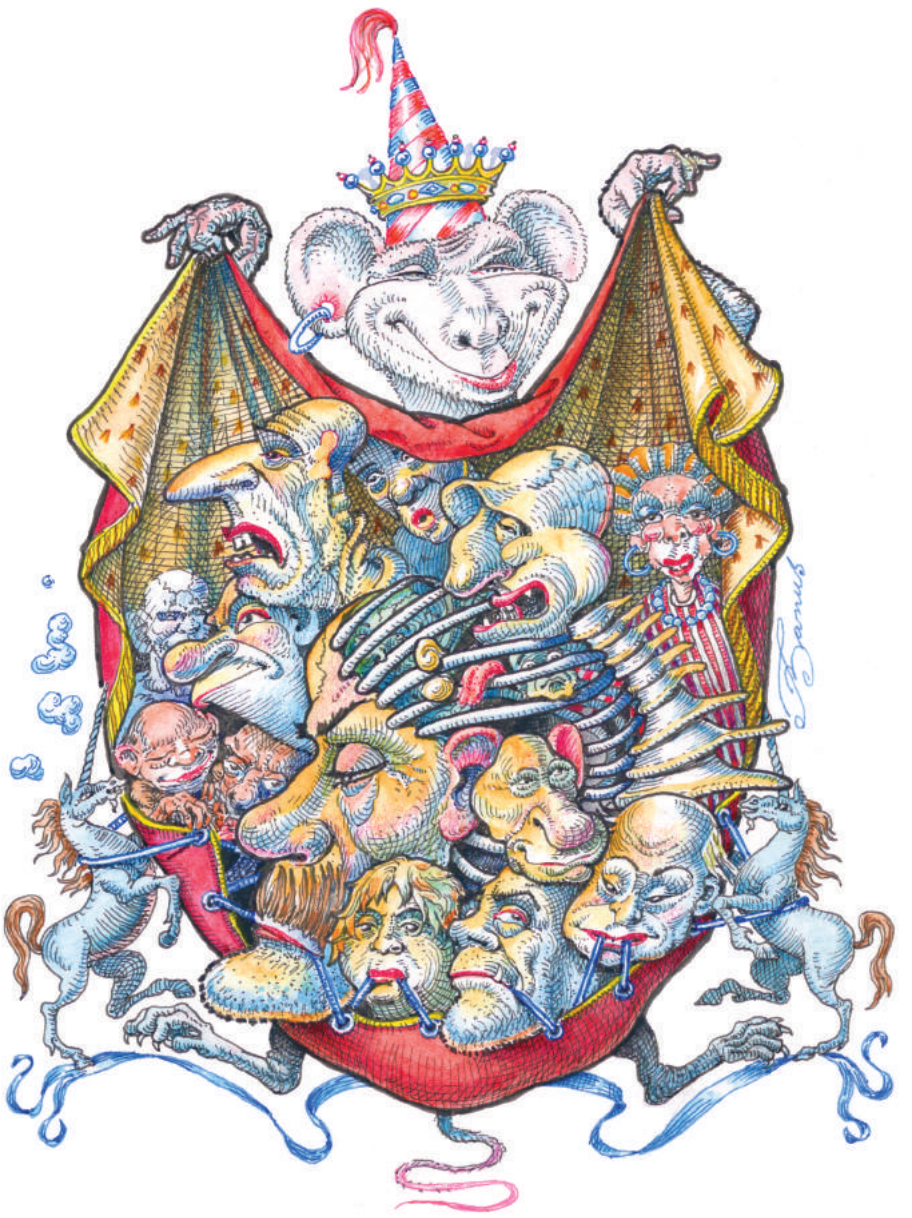
Sinuciderea era mult mai rară, dar tema trece fulminant prin literatura ce începe cu moştenirea clasică şi se termină cu... actualitatea. Şi se impune ca una dintre cele mai frecventate şi mai tulburătoare (fireşte... fireşte...). Rămînînd numai la litere, de la Ajax (să nu uităm pe mitica Fedră...) şi pînă la Mynheer Peeperkorn sau Domnişoara Julia – trecînd prin atîţia wertheri şi stavroghini, printre atîtea didone şi emmebovary –, tragica părăsire a vieţii atîtor „eroi" ne-a dat zeci de capodopere ale suferinţei. Nemaigăsindu-se pe ei în lume şi nemaigăsind lumea în ei, aceste „fiinţe de hîrtie" s-au lipit de foile oricărei cărţi pe care o deschidem, la fiecare pagină: locul lor e pretutindeni.

N-are rost să continuăm cu o „cujetare" – au făcut-o strălucit unii mari gînditori, de la Dante la Cioran –, alţii şi-au imitat propriii eroi: de la Petronius la Hemingway. Ajax şi-a păstrat onoarea, mulţi dintre cei ca el nu şi-au găsit-o – poate că nu asta căutau... —

TANDEM

Pandemonium

Tudor BANUŞ & Şerban FOARŢĂ



Decât să dai din umeri
sau să te faci niznai,
mai bine-ar fi să-i numeri
(căci e de parcă ai
avea să descâlceşti
un nod, fără să-l tai
cu spada) pe aceşti
energumèni, – vreo *Treize*
la număr, ca-n Balzac,
cu guri şi urechi frez,
strânşi într-un soi de sac
care aduce-a herb
regal, cu inorogi
(un inorog e-un cerb
c-un corn, – dacă mă rogi
a-ţi spune; sau un cal
cu corn, – dacă mă rogi
să-ţi spun), în rol de ceea
ce cheamă-se *tenanţi*...

Sus, într-un colţ, e feea
ce-mparte-le talanţi
şi sarcini, – de aceea
sunt ei, cu ea, galanţi,
când o văd, – nu în poză,
căci nu ştiu că sunt traşi,
pe nevăzute,-n poză,
pentru-a putea fi traşi,
toţi, la răspundere,
sau doar o parte, pentru
necorespundere,
spre margini, dinspre centru;
sau, numai, traşi pe aţă
(cum şi, de altfel, sunt,
en gros şi-n amănunt)
de insul cu mustaţă
(aşijderi unor gratii
deasupra gurii-nchise),
căruia cred că i se
spune – cum altfel? – *Tati*.

Mai bine îl întrebi
să-ţi spună (dacă n-are,
fireşte, alte trebi),
ce-i cu aceste fiare
cu guri şi-urechi carmin,
pe *Trickster*-ul cu ghiare
la degete... Amin!

Artiști francezi pe malurile Tamisei, 1870-1904

Adrian-Silvan IONESCU

O abordare foarte originală a mișcării impresioniste, încă nelansată și nestatuată la ea acasă, a constituit-o expoziția organizată la Petit Palais din Paris în vara și toamna anului 2018: *Les Impressionnistes à Londre. Artistes français en exil, 1870-1904*.

Războiul franco-prusac din 1870 a adus mare mizerie în Franța și în special în Parisul aflat sub asediul trupelor germane și, apoi, sub flamura roșie a Comunei ce a dezbinat țara și a instituit haosul. Piața pentru artă fiind anihilată de lipsuri materiale și de exilul sau dispariția clientelei cu sînge albastru după căderea Celui de-al Doilea Imperiu francez, artiștii și negustorii și-au căutat un refugiu peste Canalul Mînecii. Simțind pericolul, galeristul Paul Durand-Ruel s-a mutat printre primii la Londra spre a-și pune la adăpost familia și importanta colecție de tablouri. Își deschisese o galerie pe New Bond Street, unde expunea și vindea opere ale artiștilor țării sale, peisagiștii din Barbizon avînd cea mai mare căutare printre englezi. În timpul Expoziției Universale din 1871, organizată în Capitala britanică, cînd din Franța nu au putut fi trimise lucrări, el a putut amenaja un pavilion de artă franceză cu piesele importante ce le poseda.

Spectrul foamei se instalase peste Paris: după ce fuseseră consumați cățeii și pisicile familiei, s-a trecut la șobolani, care deveniseră o delicatesă. Animalele din menajerii au sfîrșit și ele pe mesele restaurantelor celor mai selecte. Ruina a fost accentuată după proclamarea Comunei, pe 28 martie 1871. Printre primii refugiați a fost unul dintre cei cu probleme politice, sculptorul Jules Dalou, care participase la această mișcare de stînga ce destabilizase republica și fusese condamnat, în contumacie, la muncă silnică pe viață. A avut șansa să-l întîlnească pe pămînt englez pe fostul său prieten și coleg, gravorul și pictorul Alphonse Legros, stabilit acolo încă din 1863, unde își crease o situație foarte prosperă. Pe lîngă Dalou, Legros a ajutat pe mulți dintre concetățenii săi. Pe rînd au sosit Jean-Léon Gerôme, Claude Monet, Camille Pissaro, Jean-Baptiste Carpeaux, Edouard Lanteri, Jacques-Joseph Tissot, Gustave Doré, Charles-François Daubigny – ultimii doi avînd deja o experiență britanică anterioară. Majoritatea nu stăpîneau limba engleză și s-au adaptat cu greu în noul mediu. Și-au găsit locuințe cam în aceeași zonă a metropolei, în Soho sau Leicester Square.

Monet a ajuns în toamna lui 1870, dar a avut dificultăți, nu i-a plăcut atmosfera englezească, a lucrat doar șase peisaje cu Tamisa și parcurile orașului. Tablourile i-au fost refuzate a fi expuse la Royal Academy of Art și nici nu a putut vinde nimic, fapt ce l-a demoralizat și a părăsit Anglia, petrecînd vara lui 1871 în Olanda, și apoi s-a reîtors în Franța. Avea să revină după mulți ani, în 1899 și 1901, aureolat de celebritatea binemeritată, și abia atunci s-a dedicat pictării Parlamentului, sub diverse lumini și la diferite ore ale zilei.

Ajuns pe insulă în decembrie 1870, Pissaro și-a întîlnit mama și fratele împreună cu familia acestuia, stabiliți mai demult acolo. A executat 17 peisaje la Upper Norwood, unde locuise o vreme. L-a interesat mai mult mediul natural decît cel urban. În doar două pînze apare, în depărtare, Crystal Palace, siluetă indecisă a marii săli din metal și sticlă ce revoluționase sistemul de construcție și care găzduise prima Expoziție Universală din 1851. Durand-Ruel i-a achiziționat două pînze, dar nu le-a putut vinde mai departe. Fără bani și perspective, Pissaro s-a reîntors în patrie, unde și-a găsit locuința jefuită de soldații prusaci.

Cel ce era stăpînit de o deplină admirație pentru civilizația britanică era Tissot, care, din acest motiv, își schimbase, în 1859, prenumele în James. El avea să devină artistul de succes al protipendadei, prin operele în care o descrisese, cu eleganță, dar și cu oarecare decelabilă ironie. În 1873 a fost admis în Arts Club, s-a împrietenit cu James Whistler și cu John Everett Millais. Față de ceilalți colegi francezi pentru care Londra a fost doar o scurtă etapă în carieră, Tissot a zăbovit 11 ani, s-a îmbogățit, și-a luat o locuință somptuoasă într-o suburbie elegantă, St. John's Wood, și s-a îndrăgostit de o localnică. Moartea acesteia în urma ftiziei l-a determinat pe artist să se repatrieze. Tissot a fost pictorul răsfățat la saloanelor pe care le-a frecventat și unde își

Șantierul naval din Portsmouth, circa 1877, Tate Britain

Jules Dalou, *George Howard*, 1877, teracotă, Colecția Castelului Howard

găsea modelele: doamne și domni în toalete șic, la serate muzicale, petreceri, ceaiuri în case luxoase sau picnicuri în parcurile de pe domeniile nobiliare, la spectacole de operă sau de circ, la baluri pe puntea unor nave de croazieră, unde uniformele roșii ale trupelor de uscat sau acelea bleumarin ale flotei puncta suita de rochii elegante, în culori trandafirii sau azurii, ale elitei feminine care cochetează cu militarii. *Liniște!*, intitulat și *Concertul*, *Vacanțe*, *Galeria de pe HMS Calcutta (Portsmouth), Șantierul naval din Portsmouth* sînt compoziții de societate, plăcute protipendadei ce era inclusă ca personaj principal în ele. În cel din urmă se văd, într-o ambarcațiune ușoară ce se strecoară printre navele din șantier, două drăguțe domnișoare, cu pleduri în carouri pe umeri, ce încadrează un chipeș sergent din trupele scoțiene (Highlanders), care privește galeș spre una dintre companioane, care îi întoarce, cu grație, atenția. O compoziție cu mare încărcătură sentimentală și mesaj politic în același timp este *Împărăteasa Eugenia și Prințul Imperial în parcul de la Camden House, Chislehurst*, unde fosta suverană, în mijlocul unui peisaj dezolant, de toamnă, îmbrăcată în mare doliu după moartea lui Napoleon al III-lea, își ține, cu afecțiune, fiul de braț. Acesta poartă uniforma de artilerist în armata britanică. Grupul imperial pare izolat, părăsit, plasat excentric, spre stînga, avînd în preajmă un cățel negru, iar la oarecare distanță, cîteva personaje indistincte, ce se pierd printre crengile ruginii.

Gustave Doré mai vizitase Londra în 1869, se familiarizase cu atmosfera, cu discrepanțele dintre cartierele bogate și cele foarte sărace din East End, luase schițe pe care le-a îmbogățit în 1871 și, un an mai tîrziu, a publicat o mapă cu 180 de gravuri, intitulată *London: A Pilgrimage*, în care și-a adunat impresiile grafice susținute de textul amicului său, gazetarul William Blanchard Jarrold. În 1875 avea să editeze această lucrare și pentru publicul francez.

Sculptorii au avut ceva mai mult succes decît pictorii. Dalou, susținut de prietenul Legros, a dat lecții de modelaj și s-a impus cu sculpturile sale, portrete sau compoziții de gen, pe gustul publicului local. Deși a stat nouă ani în Anglia, pînă s-a putut întoarce în Franța după acordarea unei amnistii generale, nu a putut deprinde limba engleză. Lecțiile sale erau eminamente practice, fără explicații verbale: se apuca să demonstreze în fața elevilor cum trebuie modelat un portret după natură pe care îl termina într-o ședință de cîteva ore. După o totală mutenie în timpul lucrului, în final sculptorul declama, victorios, dar sintetic, atît cît îi permitea bagajul său limitat de cunoștințe ale limbii: „You do so!" (Faceți așa!). Metoda sa a cucerit elevii și a impus stilul *à la française* în mediul englez. Lucrările lui Dalou au fost primite, cu mult entuziasm, la manifestările anuale de la Royal Academy: în 1873 a expus *Țărancă franceză alăptînd*, care a fost apreciată ca o Madonă modernă. Scultorul percepuse foarte bine propensiunea amatorilor britanici pentru scenele de gen cu încărcătură sentimentală și morală în același timp. A executat multe portrete, la comandă. George Howard, membru al Parlamentului provenind din aristocrația rurală, l-a primit la castelul său, unde i-a făcut portretul, foarte reușit.

Carpeaux, maestrul lui Dalou, nu s-a putut impune la fel de bine. Lucările executate în timpul celor zece luni de ședere, *Flora* și *Daphnis și Chloe*, nu au produs senzația ce ar fi meritat-o. Inspirația din mitologie nu era pe gustul insularilor. Tot în acest interval se pare că sculptorul a modelat bustul împăratului Napoleon al III-lea, fostul său patron, pe care pînă atunci nu-l mai reprezentase și avea să-l finiseze mai tîrziu, după întoarcerea sa la Paris. Nu este chipul suveranului glorios, ci acela al unui învins, al unui om copleșit de griji și de întrebări.

Monet nu s-a simțit bine în timpul exilului din 1870. Avea să descopere Londra mult mai tîrziu, lumina sa difuză prin ceața dimineții, abia în 1899, cînd a revenit și a realizat celebrele sale pînze cu Parlamentul și Tamisa. În expoziție figurau cinci pînze cu Parlamentul, așezate una lîngă alta, care proveneau de la diverse muzee – Orsay, Le Havre, Brooklyn, Art Institute of Chicago și Metropolitan – şi ofereau ocazia unei potrivite analize comparative.

Într-un spațiu de trecere, pe un întreg perete transformat în ecran, se derula o animație inspirată de una dintre pînzele timpurii ale lui Monet, *Marină, efect de noapte*, care oferea o plăcută tranziție spre pînzele sale atît de celebre de mai tîrziu. Intitulată *Traversați Canalul Mînecii împreună cu Claude Monet*, vizitatorul – plasat aparent în spatele balustradei punții unui vas pe care se afla – era purtat, prin efecte sinestezice, pe o mare învolburată, cu întunericul brăzdat de raza unui far depărtat și pescărușii ce zburau pe deasupra navelor în luptă cu valurile.

Poate a părut ciudată prezența pe simeză a imagnilor din Londra semnate de pictorul fov André Derain, dar acesta admirase fără rezervă operele lui Monet și, în 1906, fusese subvenționat de negustorul de artă Ambroise Vollard pentru a picta în orașul de pe Tamisa. Derain a ales aproape aceleași colțuri ale orașului pe care le pictase și ilustrul său înaintaș, în acest fel omagiindu-l după cuviință.

Expoziția *Impresioniștii la Londra. Artiști francezi în exil 1870-1904* de la Petit Palais a prezentat un aspect mai puțin cunoscut al carierei acestor artiști, cu greu acceptați și impuși în propria patrie, care totuși au revoluționat arta finalului de secol XIX și au marcat pentru lungă vreme și în mod definitoriu mișcarea artistică a veacului următor. —

Film

Festivalul Internațional de Film NexT la ultima ediție

Cezar GHEORGHE

Cea de-a 12-a și ultima ediție a Festivalului Internațional de Film NexT (organizat de Societatea Culturală NexT, cu sprijinul Centrului Național al Cinematografiei, al Uniunii Cineaștilor din România și al Institutului Cultural Român) s-a desfășurat la Cinema Muzeul Țăranului din București în perioada 14-17 decembrie. Festivalul Internațional de Film NexT a fost înființat în 2007, de către Societatea Culturală NexT, în memoria regizorului de film Cristian Nemescu și a sound-designerului și compozitorului Andrei Toncu. Fondată de producătorul Ada Solomon și de un grup de prieteni apropiați ai celor doi cineaști, Societatea Culturală NexT și-a propus ca prin proiectele sale să păstreze vie amintirea lor, să descopere și să promoveze cinemaul imaginativ și inovator din întreaga lume și cineaștii talentați aflați la începutul carierei. De la începuturile sale, primul și cel mai de amploare proiect al Societății Culturale NexT a fost Festivalul Internațional de Film NexT, care s-a impus rapid drept cel mai important festival de scurtmetraje din România și unul dintre cele mai cunoscute festivaluri de film românești peste hotare. De-a lungul celor 11 ediții de pînă acum, la NexT s-au putut vedea 1.200 de filme de scurtmetraj, de un număr de peste 60.000 de spectatori. Mulți dintre tinerii cineaști din competiția NexT au fost mai apoi selecționați și premiați în cadrul celor mai importante festivaluri din lume (Cannes, Berlin, Veneția etc.).

Un model care merită urmat

În afară de lansarea unor nume importante de regizori, precum László Nemes – prezent în competiția Festivalului NexT în 2010 și 2011, ulterior selecționat cu lungmetrajul său de debut în competiția Festivalului de la Cannes și c\știgător al Premiului Oscar pentru Cel mai bun film străin în 2016) la NexT s-au desfășurat, de-a lungul anilor, și o serie de concursuri (*pitch*-uri) de dezvoltare de scenariu, destinate să dea o șansă filmelor care se află încă în perioada de pre-producție. Știu că regizorii tineri vor regreta foarte mult lipsa evenimentelor de *screenplay development*, acestea fiind, dincolo de șansa de a cîștiga finanțări, o posibilitate de a cunoaște cineaști, producători și profesioniști tineri din domeniul cinematografiei.

Nu am nici o îndoială că lipsa NexT-ului va fi resimțită de toți și că acest gol trebuie umplut de un alt proiect de aceeași anvergură. Nu cred că există, în acest moment, în România un eveniment dedicat filmului de scurtmetraj care să se poată lăuda cu un palmares comparabil cu cele 12 ediții de NexT. Yvonne Irimescu și echipele pe care aceasta le-a coordonat de-a lungul timpului au impus un model care trebuie urmat și care poate fi emulat și de alți organizatori. E vorba despre un festival fără covor roșu, un festival la care poți merge în teniși, un festival lipsit de *glam*, în care cinemaul și cineaștii joacă un rolul central. La această atmosferă, se adaugă și faptul că filmul de scurtmetraj ajunge cu greu în cinematografe, în condițiile în care acesta nu are alte șanse să primească feedback-ul publicului, fiind de multe ori perceput ca un prag, ca o etapă preliminară pe care un tînăr regizor trebuie să o depășească în drumul către debutul în lungmetraj. Se poate purta aici o discuție foarte lungă: în ce condiții scurtmetrajul poate fi important în sine, acesta putînd îngloba, într-un maximalism al mijloacelor cinematografice, o gamă largă de tehnici și strategii estetice.

20 de scurtmetraje din toată lumea și 10 scurtmetraje românești au concurat și în acest an pentru trofeele NexT. Selecția filmelor pentru Competiția Internațională și Competiția Națională a fost realizată de către Oana Ghera și Massimiliano Nardulli. Trebuie să îi amintim și pe selecționerii edițiilor precedente ale Festivalului. Așadar, omul care a făcut selecția în primii ani de festival a fost Andrei Gorzo, pentru ca, în edițiile care au urmat, să i se alăture și Irina Trocan, cei doi fiind apoi înlocuiți de Andrei Rus. La fel ca în fiecare an, punctul forte al Festivalului a fost selecția internațională, Oana Ghera și Massimiliano Nardulli reușind să aducă în fața publicului bucureștean o și mai mare varitate geografică față de anii precedenți, filmele provenind din 20 de țări, făcînd înconjurul globului, din Bulgaria pînă în China și din Estonia până în Brazilia. Diversitatea rezultată din aducerea laolaltă a filmelor din multe spații culturale a fost dublată de cea stilistică. Ca în fiecare an, NexT a însemnat atît scurtmetraje de ficțiune, cît și animații care scapă includerii într-un singur gen. Pentru al cincilea an la rând, și cele mai noi filme de scurtmetraj din cinematografia autohtonă au concurat în cadrul Competiției Naționale NexT.

Cea de-a 12-a ediție a Festivalului Internațional de Film NexT a însemnat și o retrospectivă dedicată Portugaliei – Focus Portugalia. Primul program din cadrul retrospective a fost proiectat la Cinema Muzeul Țăranului sub titulatura „The Heart and the Body", în timp ce al doilea calup de scurtmetraje a rulat sub titlul „On Politics". Selecționerul celor două programe a fost Miguel Valverde**,** membru fondator și unul dintre selecționerii Festivalului de Film IndieLisboa, teoretician și producător de film. Departe de a epuiza ceea ce spațiul portughez are de oferit în materie de scurtmetraj, selecția a fost făcută ținându-se cont de două aspecte foarte importante: „să reflecteze asupra trecutului (să aducă un omagiu marilor maeștri portughezi) și să propună viitorul (să privească către noile generații și să le surprindă libertatea)", spunea Valverde despre selecția scurtmetrajelor. Programul curatoriat special pentru NexT nu a urmărit să reunească un grup de regizori sub emblema unui nou „val" sau a unei „generații". În ceea ce privește Portugalia, lucrurile stau altfel. Regizorii portughezi care s-au impus deja în circuitul internațional au menținut un interes viu pentru filmul de scurtmetraj tocmai pentru că acesta oferă cadrul artistic și de producție perfect adecvat experimentăriii formale.

Juriul care a decis câștigătorii acestei ediții a fost format din Andrei Gorzo (România, critic de film, lector universitar, primul selecționer al Festivalului Internațional de Film NexT între anii 2007-2013), Ivana Mladenovic (Serbia/România, scenaristă, regizoare și actriță), Miguel Valverde (Portugalia, co-fondator și selecționer al Festivalului de Film IndieLisboa, producător și teoretician de film), Paul Negoescu (România, scenarist, regizor și producător de film) și Aida Sosic (Bosnia-Herțegovina/România, muziciană, co-fondatoare și solistă a trupei *Aida și Noi*).

Publicul a acordat premii inspirate

Premiul Publicului pentru Film Străin a fost acordat scurtmetrajului *Na Li / Acolo Jos* (China, Franța (2018), regizat de Zhengfan Yang, Alex Drosen fiind responsabil pentru sound design. Se spune că filmul înseamnă 50% sunet și că dimensiunea sonoră ne influențează la nivel inconștient într-o măsură mai mare decît imaginea, un fenomen cu atît mai important în filmul *Acolo Jos*, avînd în vedere structura minimalistă a imaginii. E vorba de un singur plan-secvență static, care înfățișează o clădire de apartamente noaptea, prin ferestrele căreia sîntem martorii mai multor vieți ale cuplurilor și familiilor care locuiesc în același bloc. Perspectiva narativă este una strict observațională, nu există panoramări sau *zoom-in*-uri, planuri medii, prim-planuri sau focalizarea pe anumite detalii. Pe parcursul celor 10 minute, regizorul a ales să nu se abată de la planul general larg. În aceste condiții, sunetul preia un rol dramaturgic central, devenind un instrument de povestire esențial. Un cuplu, pe care îl putem identifica doar prin intermediul dialogului, începe să speculeze ce anume se întîmplă în blocul de vizavi atunci cînd aude vocea unei femei abuzate. Printr-un set limitat de mijloace cinematografice, filmul reușește să vorbească foarte bine despre indiferența față de Celălalt din marile orașe.

Premiul Publicului acordat filmelor din Competiția Națională a fost cîștigat de *Cadoul de Crăciun*, palmaresul filmului regizat de Bogdan Mureșanu crescînd cu fiecare prezență în festival. Și pe bună dreptate. În afară de *4,3,2*, care a primit legitimarea supremă prin cîștigarea trofeului Palme D' Or, nu cred că am văzut un film românesc care să concentreze și să exprime într-o durată atît de scurtă frica generalizată din ultimii ani ai comunismului. *Cadoul de Crăciun* este o comedie neagră despre ultima zi din comunism, 20 decembrie 1989. O familie află că băiatul de 7 ani a trimis o scrisoare lui Moș Gerilă, în care a enumerat toate dorințele familiei, inclusiv cea a tatălui de a-l vedea mort pe nea Nicu. Urmează o reacție în lanț, desfășurată pe fondul fricii amplificate de evenimentele din 16-17 decembrie de la Timișoara, în care armata trăsese în populație. Absurdul și umorul negru al filmului, garantate de o interpretare extraordinară a actorilor Ioana Flora și Adrian Văncică, devine o modalitate perfectă pentru a exprima proporțiile monstruoase ale modului în care frica și teroarea au permeat întreaga societate în ultimii ani ai comunismului.

Premiul „Cristian Nemescu" pentru Cea mai bună regie a fost cîștigat de filmul *Miragem, meus putos/Miraj, fraților*, al regizorului portughez Diogo Balduia. „O clasă de-a patra fără profesor, o semnare de contract cu un mare club de fotbal și o petrecere de Anul Nou. Trei povești colorate cu năzuința și dorința de a evada exprimă o privire într-o tinerețe absorbită de puterea viselor și de asprimea realității. O generație care se confruntă cu creșterea, în tensiune cu viitorul" – așa sună sinopsis-ul care poate fi citit pe site-ul NexT. Însă descrierea încă nu spune nimic despre filmul tînărului cinast portughez Diogo Balduia. În primul rînd, *Miragem, meus putos* este inclasabil ca gen, putînd fi în mod artificial introdus în ceea ce am putea numi o *coming-of-age story*. Structura fragmentară, care urmărește un singur episod din copilărie, unul din adolescență și unul din tinerețe, fără ca un personaj să preia în mod ferm rolul de protagonist, și bogăția de mijloace formale vizuale și sonore folosite de regizor în acest film mă duc cu gîndul la un cineast ca Xavier Dolan, care s-a afirmat la fel de spectaculos de la o vîrstă foarte fragedă. Lumina, sound-design-ul, încadraturile, culoarea, tonalitățile perfect individualizate ale imaginii în fiecare episod narat oferă publicului o experiență cinematografică care demonstrează – pentru a cîta oară? – enormul potențial poetic al copilăriei și al adolescenței. *Miragem, meus putos* este o bijuterie demnă de palmaresul spectaculos al NexT-ului și sper că vom avea ocazia de a revedea filmul într-o retrospectivă a filmelor din Festival.

Așadar, s-a încheiat și ultima ediție NexT, dar acesta nu e sfîrșitul, ci doar începutul. Societatea Culturală NexT, responsabilă pentru organizarea celor 12 ediții ale Festivalului, își va continua misiunea atît prin proiectele deja existente, precum Caravana Filmelor NexT sau NexT Film Education, cît și prin proiecte noi dedicate cineaștilor aflați la început de drum. Aceasta va însemna Caravana Filmelor NexT, care cuprinde proiecții în aer liber pe timp de vară, sub conceptul „Picnic și cinema sub clar de lună", un eveniment ce își propune să aducă filme în toată țara, dar și în București. În același timp, NexT Film Education, care înglobează două programe de educație cinematografică pentru elevi și profesori (Education à l'image și CinEd), îi va ajuta în continuare pe școlari și liceeni să descopere și să înțeleagă cinematografia de artă.

„Ne dorim să creștem în jurul NexT-ului comunitatea creată în toți acești ani, să marcăm împreună finalul unui capitol și începutul unuia nou, așa că sper să revedem cu această ocazie cît mai mulți dintre prietenii Festivalului", spunea Yvonne Irimescu, directorul Festivalului. Și nu pot decît să îi dau dreptate. Cel mai mare cîștig al fenomenului NexT este comunitatea pe care a creat-o. Can't wait to see what's next for NexT! —

Palmares

Trofeul NexT – *Hector Malot: ultima zi din an* (Grecia, 2018, regia Jacqueline Lentzou)
Premiul „Cristian Nemescu" pentru Cea mai bună regie – *Miraj, Fraților* (Portugalia, 2017, regia Diogo Baldaia)
Premiul pentru Cel mai bun film românesc – *Ionuț și Călin* (România, 2018, regia Sorin Poamă)
Premiul „Andrei Toncu" pentru cel mai bun sunet - *Ies să cumpăr țigări* (Franța, 2018, regia Osman Cerfon, Sound design Pierre Sauze)
Premiul Publicului pentru Cel mai bun film străin - *Acolo jos! I* (China, Franța, 2018, regia Zhengfan Yang)
Premiul Publicului pentru Cel mai bun film românesc – *Cadoul de crăciun* (România, 2018, regia Bogdan Mureșanu)
Mențiune specială pentru film românesc – *Patul lui Procust* (România, 2018, regia Andrian Împărățel)
Mențiune specială pentru film străin – *Moartea unui sunetist* (Thailanda, 2017, regia Sorayos Prapapan)
Trofeul Next Endless – *Iedera* (România, 2018, regia Sarra Tsorakidis)

Arte vizuale

Muzică lăutărească, algoritm și pixeli morți în Festivalul Imaginarului la Paris

Eva PERVOLOVICI, Benoit MAERENS

Taraful Bucureştilor © Benoit Maerens

Celălalt. Care este în același timp ceea ce ne reține și ceea ce ne atrage.

Punerea în scenă a celuilalt pentru a ne apăra, pentru a-l domestici (pentru a-l seduce, pentru a-l îmbrățișa).

Jean Louis COMOLLI

Un festival al diferențelor

Festivalul Imaginarului (Festival de l'Imaginaire), ajuns la cea de-a 22-a ediție, se desfășoară, timp de două luni și jumătate, în fiecare toamnă, în capitala Franței și în orașele adiacente. Séverine Cachat, directoarea Casei Culturilor Lumii (Maison des Cultures du Monde), ce organizează această manifestație, își structurează discursul în jurul ideii de *celălalt* – descoperirea unui patrimoniu cultural original, creativ, inedit, care ne face să-l percepem și să-l acceptăm pe acest *străin,* asimilîndu-i particularitățile.

Dar cine este *celălalt*? Venit de pe tărîmuri îndepărtate – deși distanța nu este întotdeauna fizică, măsurabilă în kilometri – imaginarul acestui *altcineva* ne provoacă în același timp frică și curiozitate, este motiv de fantezie, dar și pretext de a ne autodefini, prin diferențele care ne separă – care ne leagă. În 2018, repertoriul Festivalului străbate mări și țări: cîntece tradiționale din Uzbekistan, din Afganistan, din Turcia sau Siria; un ansamblu de tineri barzi din stepele Asiei Centrale; Kyogen, un stil de teatru clasic japonez; operă din Madagascar, spectacol de marionete din sudul Indiei; muzică urbană din Paraguay și un ansamblu de muzică *lăutărească țigănească*, Taraful Bucureștilor.

Spectacolele sînt însoțite de conferințe, mese rotunde, cît și de o expoziție de țesături hawaiene.

Hira Gasy, operă în aer liber din platoul muntos al Madagascarului

Mai întîi, sala de teatru: în apropiere de Turnul Eiffel, pe malul Senei, intri într-o curte magică – este grădina Muzeului Quai Branly, unde lumini fluorescente, în nuanțe de violet și verde, strălucesc într-o vegetație luxuriantă. Un cadru ce se potrivește cu spectacolul: o traducere exactă pentru *hira gasy* ar fi *cîntec malgaș.* Este o combinație de muzică, dans, momente de discurs declamativ și mimă, unde două trupe venite din sate diferite se întrec. Competiția poate dura o zi întreagă; aplauzele decid cîștigătorul. Îmbrăcați în costume tradiționale, colorate, cîntăreții se adresează direct publicului, într-un mod educativ - reflexiv, pe teme de actualitate pentru societatea malgașă – cum ar fi condiția tinerelor fete, încurajate să nu renunțe la studii pentru o viață de cuplu precoce, povești legate de inegalitățile materiale, tinerii fiind încurajați să lucreze și să nu se lase prinși în mrejele alcoolului, sfaturi legate de doliu, de cum să faci față pierderii cuiva drag, cît și denunțarea inegalităților între clasele sociale în ceea ce privește ceremonia de înmormîntare. Cîntăreții se învîrt mereu în cerc, permițînd publicului să fie dispus de jur-împrejur, hipnotizat de aceste cîntece declamative, însoțite de mișcări rituale ale corpului, de mimă ce descrie situațiile cîntate.

Ziua patrimoniului cultural imaterial dedicată muzicii lăutărești țigănești

Voi începe printr-o precizare, pe care a ținut să o facă Speranța Rădulescu, etnomuzicolog specializat în muzica românească de tradiție orală și profesor la Universitatea Națională de Muzică din București: vom vorbi de muzică *țigănească*, și nu de muzică *romă*, pentru că profesioniștii acestui gen muzical preferă să fie numiți *țigani*, pentru a se diferenția de ceilalți rromi. În plus, este un gen muzical recunoscut, care a avut ca perioadă de glorie anii 1960-1980.

Pentru a contextualiza, discuția în jurul muzicii țigănești lăutărești are loc la Paris pe 6 decembrie, înainte de concertul Taraful Bucureștilor: de 15 ani, Festivalul Imaginarului dedică o zi dezbaterilor pe tema patrimoniului cultural imaterial, cu alte cuvinte, acel patrimoniu ce ține de tradițiile orale, spectacole, muzică, ritualuri și sărbători, recunoscute ca atare în sînul unei comunități – care le transmite din generație în generație. Pe lîngă Speranța Rădulescu, ceilalți invitați au fost Victor A. Stoichiță, antropolog și muzicolog (a nu se confunda cu Victor I. Stoichiță, scriitor și critic de artă), și Jonathan Larcher, antropolog și cineast.

O primă dificultate este aceea de a defini cuvîntul *țigan,* dacă nu printr-o perifrază: „ceea ce numim țigan". Victor A. Stoichiță atrage atenția faptului că rromii sînt deseori considerați o populație migratoare din nordul Indiei – în același timp, migrația s-a produs cu cel puțin 35 de generații în urmă –, este dificil din acest punct de vedere să-i considerăm ca fiind ceilalți, străini. Un alt semnal de alarmă vine din antropologie – și anume că, în acest amestec eterogen care este Europa, în conștiința colectivă s-a format ideea că cei care trăiesc într-o extremă sărăcie sînt „cei pe care-i numim țigani" – termenul desemnează așadar o formă de etnicizare a sărăciei.

Muzica este un alt fel de a vorbi despre specificitatea comunității rrome, de ceea ce caracterizează o populație, dar și de inspirația pe care a reprezentat-o această cultură pentru compozitorii români, începînd cu *muzica națională* pînă în ziua de azi, după cum demonstrează Speranța Rădulescu.

Din punct de vedere al relației emițător-receptor, profesorul Rădulescu distinge între muzica țigănească domestică – creată de rromi pentru propriile lor petreceri și sărbători; muzica de comandă, interpretată la ocazii festive pentru alte comunități etnice, unde lăutarii vin să cînte muzica *celuilalt*, și, mai nou, muzica de comandă pentru difuzare și comercializare, unde un rol important îl joacă producătorul, de cele mai multe ori din afara comunității rrome (cum este cazul manelelor).

Muzica lăutărească face parte din prima categorie, o muzică ce-și trage originile din sînul unei comunități defavorizate și cîntată pentru această comunitate – ceea ce îi asigură o puritate formală, libertatea de a nu se plia gusturilor sau modei impuse de alții. Apare ca un stil muzical urban, cu ocazia banchetelor de nuntă din mahalalele Bucureștiului și ale altor mari orașe, unde două familii de muzicieni se întreceau în ritm și rime, cum am observat și în cazul operei malgașe.

Cu timpul, acest gen muzical s-a răspîndit în baruri, restaurante, fiind adoptat de un public românesc. Speranța Rădulescu se întristează de dispariția genului pur, care, pentru a răspunde unei cereri crescînde a publicului larg, se transformă din ce în ce mai mult, încărcînd linia melodică. Cîteva exemple de reprezentanți ai muzicii țigănești lăutărești așa cum era ea la început? Fărîmiță Lambru, Orchestra Ion Carabulea... și Taraful Bucureștiului, care au cîntat la teatrul Alianței Franceze din Paris pe 7 decembrie. Un enorm succes de public.

Ce se întîmplă cu muzica lăutărească astăzi? La această întrebare încearcă să răspundă Victor A. Stoichiță: în timp ce lăutarii își schimbă din ce în ce mai mult stilul pentru a răspunde cerințelor *showbizului,* muzicologul pleacă în Moldova, în căutarea unei muzici confidențiale, într-o formă pură. Așa îl găsește pe Napoleon Constantin, care cîntă acompaniat de o percuție (bătînd cu două linguri

Ansamblu de operă malgașă © Festival de l'imaginaire, Paris

Imagine din filmul *Romani Memory #1*, © Brèches

într-o tobă, cum vedem într-un video pe internet). Cîntecul lui Napoleon Constantin amintește de *scat*, formă de jazz vocal unde sînt utilizate onomatopee mai mult decît cuvinte. Între *scat* și vocalize, într-un ritm alert, îl regăsim pe Napoleon Constatin pe coloana sonoră a filmului *Aferim!* de Radu Jude.

Care este opinia muzicologilor în ceea ce privește genul manele? În timp ce pentru Speranța Rădulescu este o muzică postfanariotă, ca o „memorie subterană care a persistat" și al cărei public principal, statistic vorbind, sînt românii, și nu comunitatea rromă, pentru Victor A. Stoichiță este nevoie de timp ca să poți aprecia diversele elemente care o compun, cum ar fi influențele din sudul Balcanilor, deschiderea spre creativitate și improvizație. Muzicologul subliniază că nu e vorba de o muzică rromă, nici de o muzică orientală – atrăgînd din nou atenția asupra tendinței pe care o avem de a spune despre ceva ce nu aprobăm sau de care ne e rușine că „e muzica *celuilalt, nu a mea*".

Faptul de a filma – rol de reorientare a relaţiilor într-o comunitate

Răspunsul pe care îl aduce Jonathan Larcher asupra acestei chestiuni este în primul rînd în calitate de artist, în calitate de cineast, înainte de a se poziționa în calitate de cercetător – teza lui de doctorat se numeşte *Despre arta filmică în antropologie. Anchetă, experiență și ecologie a imaginilor din țigănie*.

„De la începutul anchetei – scrie Larcher – interlocutorii mei îmi indică faptul că *țigănia* este populată de imagini – de la telenovele, la imagini casnice, la filme familiale de comandă." Și este ceea ce Larcher ajunge să facă – filme familiale de comandă, cînd, în anii 2000, ajunge într-un sat aflat la 80 de kilometri de București, Dițești, în ceea ce localnicii numesc *țigănie.* Filmează pentru colectivitate diversele evenimente – nunți, botezuri, mai rar înmormîntări. O primă întrebare pe care și-o pune este modul în care camera de filmat redefinește relațiile în sînul familiei – de exemplu tatăl, patriarhul, cheamă în fața camerei, încurajîndu-i să danseze, diverși membri mai retrași, revalorificîndu-i. Faptul de a filma nu are o funcție artistică, nu are nici măcar un scop de a păstra, de a-și aminti, ci în primul rînd un rol dinamic, activ, de re-orientare a relațiilor într-o comunitate.

Ca și lăutarii, Jonathan este în slujba angajatorului, de obicei capul de familie, patriarhul. Șase ani mai tîrziu, revenit în Franța, se întreabă cum se pot salva și transmite aceste imagini amatoare, cu momente anodine din viața comunității, care în mod normal nu rezistă probei timpului. Cu atît mai mult cu cît, în timpul digitalizării, imaginea se degradează, apar așa-zișii *pixeli morți.* Ca și în cazul muzicii orale, singura modalitate de a păstra o tradiție nescrisă este transformînd-o. Împreună cu Leyokki, Jonathan creează un algoritm, pornind de la ideea că *pixelii morți*, în loc să reprezinte un vid de imagine, sînt o apariție. Asociază noțiunea de *pixeli* cu cea de *celule,* care interacționează cu spațiul colorimetric ce le înconjoară. Acest algoritm este menit să descompună imaginea de slabă calitate a camerei de filmat DV, introducînd în textura ei fotografii judiciare cu populațiile nomade ajunse în Elveția secolului al XIX-lea. Algoritmul ia în calcul interacțiunea dintre imaginea DV la o mică rezoluție și fotografiile judiciare HD. În această interacțiune, cele două tipuri de imagine se transformă reciproc – arhivele fotografice pun în valoare imaginea video analogică, care devine, la rîndul ei, imagine de arhivă. Reprezentarea contemporană a satului rrom în ziua de astăzi, încorporînd în propria textură arhivele din 1853 (ce atestă o discriminare la nivel european), garantează perpetuarea ambelor realități. —

Modernism Art Deco în Bucureşti

Cristina SABĂU

Copleșit de activități și acțiuni nesemnificative, derizorii, Bucureștiul sfîrșește adesea în nepăsare și ignoranță, chiar și acolo unde are cu ce se mîndri. Așa se întîmplă și cu un consistent și coerent capitol din arhitectura lui, care a îmbrățișat stilistic trăsături ale Modernismului și Art Deco-ului. Cartea *București/Bucharest Modernism Art Deco. Un ghid vizual de arhitectură* este cea mai recentă apariție cu acest subiect, care prezintă unui public larg eșantioane de arhitectură bucureșteană nebănuite sau mai puțin știute ca aparținînd stilistic momentului Art Deco. Inexplicabila lipsă de interes pentru acest subiect se amplifică atunci cînd aflăm că impulsul editorial al cărții a fost dat de către un nespecialist, mai precis, de un designer. Este vorba de Dragoș Dogaru, cunoscut mai ales pentru designul de corpuri de iluminat și piese de mobilier create în ultimul deceniu. De fapt, acest proiect editorial a fost generat de un proiect de design aparte: motive decorative. Designerul se afla de mai mult timp în etapa de cercetare și documentare, căutînd subiecte inspiraționale și motive decorative pe care să le transforme în modele bune de aplicat pe diferite materiale și texturi în mai multe proiecte. Însoțit de bicicletă și camera foto a telefonului, a început să capteze ornamente, feronerii, ancadramente de uși și ferestre, porți și uși de garaj, ajungînd la fațade și volumetrii arhitecturale preluate din partea veche a Bucureștiului. I-am cunoscut preocupările prin intermediul postărilor cu aceste fototografii pe care designerul le făcea în mediul online, dorind să împărtășească prietenilor preocipările lui și să le afle, eventual, părerea. Așa a început frumoasa și inspirata aventură numită *Modernism Art Deco*.

Ca designer, Dragoș Dogaru și-a atins scopul, într-o primă etapă. A redesenat interpretînd motive selectate din bogata și neobosita sa documentare, pe care le-a transpus în modele de țesături și de imprimeuri pe material textil. Modelele de țesături pentru prosoape și-au găsit un client local, fiind realizate în serie limitată într-o fabrică bucureșteană. Expuse la Romanian Design Week în 2016, modelele pentru prosoape au ocupat un loc distinct, acestea numărîndu-se printre puținele proiecte de produs industrial din ultimii ani.

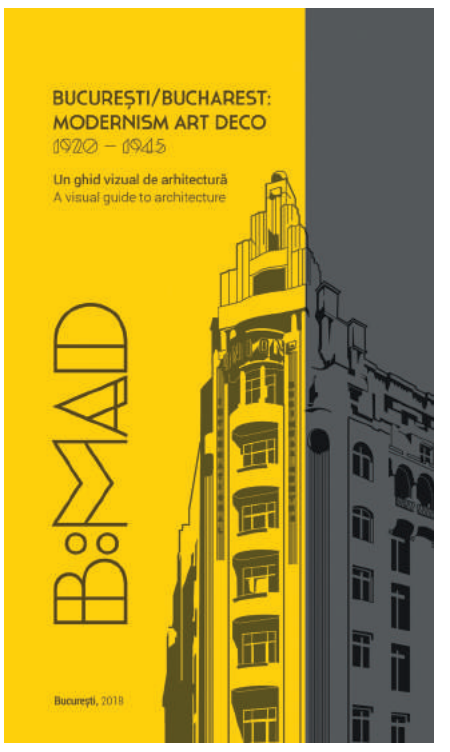
Astfel, neprogramat și aproape în joacă, designerul a început să contureze

Modele de țesături și de imprimeuri pe material textil realizate de Dragoș Dogaru

treptat baza fotografică a unei bogate documentări relevante și consistente pentru această perioadă a Bucureștiului. La cîțiva ani de la primele imagini captate pe acest subiect, a încolțit ideea de a transforma tezaurul documentar într-o carte, dorind să pună informația la îndemîna unui public mai larg. Cu tenacitate și ghidat de instinct, a ajuns în relație cu cei care puteau materializa efectiv acest proiect: o editură, Igloo media, și un specialist în domeniu, arhitecta Mihaela Criticos. Aflați în fața documentării create de designer, impresionați de volumul imaginilor, care număra aproape o mie de clădiri, de detaliile captate, dar și de stadiul degradat al multor construcții, toți au fost convinși de valoarea subiectului, nefructificat în mod cuvenit, și de importanța viitoarei publicații în acest moment. Astfel, au creat un proiect amplu cu mai multe componente și cu bătaie în timp, care, dincolo de publicație, cuprinde un site dedicat ce prezintă 300 de imobile, cu posibilitatea de a extinde numărul acestora, o expoziție cu imagini de edificii prezentate în ghid, găzduită la parterul Palatului Telefoanelor – un edificiu emblematic Art Deco – și o serie de șase conferințe tematice.

Ghidul, cu text bilingv în română și engleză, prezintă în paginile sale 100 de edificii și este structurat în trei capitole – „Edificii publice, birouri și hoteluri", „Locuințe: vile și imobile cu apartamente", „Limbajul Art Deco" –, precedate de un „Cuvînt înainte" scris de Dragoș Dogaru și o Introducere ce poartă semnătura Mihaelei Criticos, specialistă în Art Deco românesc, care semnează și introducerea fiecărui capitol. Imaginile sînt însoțite de un comentariu de specialitate al arhitectei Sidonia Teodorescu. Formatul adecvat unui ghid, care permite luarea în plimbare și răsfoirea ușoară, precum și tratarea imaginilor în alb-negru subliniază calitatea de instrument a publicației. Fotografiile au darul de a releva o față neștiută sau mai puțin știută a multor clădiri pe lîngă care trecem, volumetria lor, detaliile arhitecturale și ornamentale, decorațiile fațadelor, și de a le pune în contextul orașului, dar și de a le lega de un vocabular arhitectural specific. Toate contribuie la o mai bună înțelegere a acestei părți a Bucureștiului, la descoperirea componentelor lui ascunse și, nu în ultimul rînd, la bucuria generată de această nouă privire a orașului.

Totodată, ghidul ridică problema degradării monumentelor, a distrugerii lor prin absența restaurărilor și a măsurilor de conservare, cît și a vandalizării sistematice a acestora. Merită zăbovit puțin asupra acestui din urmă aspect. Fenomenul, care a căpătat amploare prin proporții și arie de manifestare, trebuie să îngrijoreze deopotrivă pe locuitori și adminitrația. Manifestate prin mîzgăleli ale fațadelor, zidurilor, ușilor și porților clădirilor, actele de vandalism distrug valorile culturale ale orașului într-o proporție tot mai mare. În mod voit, Dragoș Dogaru a dorit să nu se intervină cu retușări asupra fotografiilor, insistînd să fie prezentate *in situ* și din acest motiv, pentru a nu „cosmetiza" realitatea, tristă, dar adevărată, care trebuie înțeleasă și ca un semnal de alarmă. —



Palatul telefoanelor (1931-33), Calea Victoriei nr. 35

Ușă imobil cu ornament geometric, str. C. A. Rosetti nr. 44.

Un exemplu de vadandalizare. Detaliu feronerie, imobil, str. Batiștei nr. 14 bis.
fotografii de Dragoș Dogaru

Elevi ai lui Baba îşi omagiază profesorul

Pe 28 decembrie 2018 se împlinesc 21 de ani de la moartea lui Corneliu Baba. Elevi ai lui Corneliu Baba îşi omagiază maestrul, care le-a fost profesor la Institutul de Arte „Nicolae Grigorescu" din Bucureşti, răspunzînd la cîteva întrebări.

1. Cum ați reușit să vă definiți propria personalitate alături de cea atît de puternică a lui Corneliu Baba?

2. Contemporaneitatea operei sale a fost și este încă controversată. Ce înseamnă a fi contemporan în afara prejudecăților?

3. Cum apreciați noile principii și criterii ale învățămîntului artistic universitar, care exclude ca depășit raportul student–maestru?

„Cum să păstrăm prestigiul profesiei"

1. 1959 este anul ce-l menționez în biografie, cînd pictorul Corneliu Baba mi-a devenit profesor. În acea vreme, învățămîntul universitar se afla într-un climat ambiguu, cu o disciplină seacă, nejustificată și cu rezultate modeste. După un dialog de întîmpinare, am înțeles că eram departe de a fi pregătit pentru ce urma să aflu. Am realizat că va fi un drum cu dificultăți în care îmi pot asigura o direcție, să fiu capabil de a-mi defini o substanță a spațiului. *De învățat înveți multe de la toți, dar profesorul nu e decît cel care te învață cum să înveți. De la o personalitate aduni cît mai mult din ceea ce exprimă, memorezi, selectezi, reconstitui și descifrezi. Să fii atent pe parcursul vieții să nu pierzi șansa de a întîlni oameni deosebiți*, spunea cîndva Andrei Pleșu, citîndu-l pe Constantin Noica. Am reținut, în acea vreme, cum să păstrăm prestigiul profesiei, să nu alungăm părinții artei, să ne implicăm fără a uita fundamentul emoțional. Între timp am mai cumulat în spiritul aceloraşi principii.

2. Cînd se schimbă o epocă, să nu ai ghinionul să inspiri aerul de tranzit. Unele individualități cu o sensibilitate proprie jinduiesc după stabilitatea din epoca precedentă. Trecutul, valorile, tradiția nu necesită speculații stufoase. Te naști într-un loc care te îmbibă cu caracterul său, ești al lui și el al tău, nu negi, chiar apreciezi unele constante. Perioada îți aparține în mod firesc, dar nu trebuie să o declari ca unică. Nu poți trăi toată viața nici din împrumuturi. Timpul tău lucrează cu termeni de garanție. E o condiție a viului să îți trăiești timpul, participînd la reglarea neconcordanțelor, îmbunătățindu-le prin idei noi, faci parte din fenomen. Făcînd aprecieri critice la adresa culturii, Eugen Ionescu atrage atenția cu privire la valoarea operei, precizînd că ea există în principal ca un document al epocii. Unele națiuni parcurg cultura cu căruța. Cînd vecinătățile au altă viteză, în spațiul gol se produce o acoperire prin glorificarea tradiției. Să faci călătoria prin cultură fără ca altul să îți care bagajul. În același timp este periculos pentru mine, cît și pentru ceilalți să susținem numai adevărul ce convine. În cadrul disputelor despre un valoros artist, criteriile de valoare își păstrează constanța în ciuda unor divergențe și controverse cu referire la influențele ce i-au însoțit opera. Opere mari pentru oameni mari.

3. O nouă epocă își cere drepturile, redimensionează, alungă unele comportamente, exclude ca depășite unele idei, recompune fapte. Tînăra generație e în derivă, sînt suficiente evenimentele ce-i dezamăgesc. Se poate vorbi de corcituri culturale, factori hibrizi care invadează bunele obiceiuri, într-un mare colaj. Înțelesurile curate nu mai pot ajunge la ei, valorile nemaifiind asimilate, nu mai sunt repere să le poți trezi interesul. Acest tip de tatonare naște pauze stînjenitoare.

Dragi administratori ai învățămîntului universitar, reformați unele idei și procedee ca discipolul să vină cu dorința de a învăța, nu din obligație, alungați binele care face rău. Respectul nu vine prin cerere, el circulă în mod firesc, ca un acord pentru valori, ca un cod elevat spre întîmpinare. Nietzsche spune despre cadrul didactic: Profesorul care este dedicat cu toată ființa lucrează cu efort și atenție, își intră în rol doar dacă discipolii au calități, altfel el nu va fi consemnat ca pedagog. Faptele de vitejie nu mai au suport, mai ales cînd cel ce te însoțește te înșală. În colectivitate a apărut un alt tip de *caracter* ce se numește individualismul performant. Astăzi ești liber să-ți declari autosuficiența.

Florin CIUBOTARU

„Ne-a învățat ce e pictura, nu cum să pictăm"

1. Am ajuns în anul II la clasa meșterului Baba, după un an la Grafică. Aveam de gînd să mă mut la Institutul Pedagogic, să termin cei trei ani, să fiu repartizat profesor, undeva la țară, și să pictez. Eram influențat de biografiile impresioniștilor (un volum Van Gogh din colecția Schira stătea permanent pe noptiera mea). Ajuns în clasa Meșterului, am descoperit o lume nouă, o lume a primitivilor flamanzi, a lui Velasquez, a lui Vermeer... un alt fel de a trăi pictura.

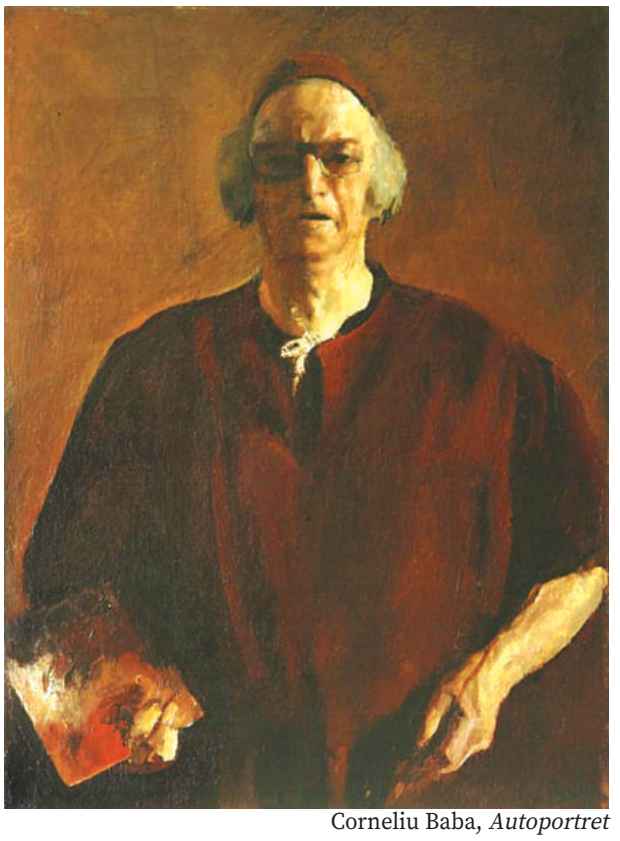
Meșterul avea un fel aparte de a crea o anume atmosferă a atelierului, de a te pune în starea de a lucra. Venea rar la atelier, la corectură, ne aducea culori Rembrandt și o sticlă de whiskey Johnny Walker, se așeza în fotoliul vechi, pe care îl recuperasem din podul facultății, și comenta pe rînd lucrările noastre. Niciodată nu a intervenit pe lucrare. Ne-a lăsat să ne descoperim propria cale. Fiind întrebat, într-un interviu, ce metodă de lucru avea cu studenții lui, a răspuns în felul următor: „Intru în clasă în vîrful picioarelor, să nu-i deranjez cînd lucrează". Ne-a învățat ce e pictura, nu cum să pictăm.

Prin poveștile despre pictori m-a făcut să descopăr un alt mod de a privi această meserie – o meserie a pictorului-boier, care se înconjoară de lucruri cu o anumită încărcătură, care ascultă Bach, care are vinuri bune în pivniță, care prelungește lumea atelierului în viața de zi cu zi și pentru care viața de zi cu zi e cea din atelier.

2. Aș răspunde citîndu-l pe Chamfort: „Posteritatea constă, pur și simplu, în părerea mai multor valuri de public despre tine; și uitați-vă în ce hal arată cel de azi".

3. După '90, am avut șansa de a fi chemat de studenți ca profesor la Universitatea de Artă. Mă obseda întrebarea ce trebuie să fac în relația mea cu ei și mi-am amintit de ceea ce făcea Meșterul cu noi; important era să-i pun în starea de a face, să-i ajut să-și descopere fiecare calea. Am observat în ultima vreme dorința studentului de a sări etapele, ignorîndu-și profesorul, uneori chiar nemenționîndu-l în biografia personală. Orice pictor adevărat a învățat meserie de la cineva, care, la rîndul lui, a învățat de la cineva... și frumos este să păstrezi vie amintirea celui care te-a îndrumat.

Sorin ILFOVEANU



Corneliu Baba, *Autoportret*

„Efemerul, eternul, durabilul"

1. Maestrul a fost o personalitate cu adevărat puternică, atîta cît duce cuvîntul! Fiindcă domnia sa nu era doar „Marele Pictor", „Maestrul", ci un om cult, veritabil cult (urmase Literele şi Filozofia), un om de o civilitate impecabilă, un om de bun-simț și de bun-gust, cald, sociabil, înzestrat cu un simț special al umorului și, Doamne!, Maestrul era o mare Conștiință. Ne-a marcat pe toți (eu avînd șansa unică să-i fiu alături mulți ani), unii dintre noi l-au însoțit, alții „și-au luat zborul"... În privința „propriei personalități" (mă rog, atît cît măsoară ea), eu mi-am încropit-o favorizat de o „lungime de undă" apropiată întrucîtva de cea a domniei sale. Relația „Maestru-ucenic" presupune un credit total acordat Mentorului, iar subsemnatul, atribuindu-i-l fără reticențe, prin aceasta mi-am irigat propriile rădăcini. Ce mai pot adăuga?

2. Răspunzîndu-mi acestei întrebări, mi i-am amintit pe cei doi pontifi ai picturii noastre din secolul al XIX-lea, Nicolae Grigorescu și Ion Andreescu. Primul, la maturitate, cultiva, îmi pare, *momentul* – starea schimbătoare a unui peisaj în funcție de ora zilei —, adică „clipa de grație", *efemerul*, cam ca impresioniștii. Andreescu, dimpotrivă, năzuia spre *etern*, spre definitiv. Maestrul nostru, la rîndu-i căuta *durabilul*, ceea ce dăinuie. De-o pildă, personajul cu traistă din marea pînză *Țărani*, desculț și... fără ochi!, a devenit simbolul stăruitor al străvechiului nostru om de la țară. Fără îndoială, pictura se face și s-a făcut în nenumărate moduri, echivalînd poate numărul celor care o practică (fiecare avîndu-și publicul!). În receptarea operei există totuși două etape: în prima, imaginea rămîne pe retină (și se diluează destul de repede, acoperită de altele); iar în a doua, ajunge la creier, aș zice la minte, unde rămîne îndelung, chiar obsesiv, durează. Mi se pare ca Pictura Mare aparține acestei de a doua categorii. Aici se situează Maestrul nostru. A fi contemporan? Un răspuns direct, dat cîndva acestei întrebări îi aparține lui Salvador Dali (rezumativ): *Sînt contemporan fiindcă nu pot fi altfel orice aș face.*

3. Dificilă întrebare! A accepta ideea unui maestru presupune implicit a „vedea lumea" prin ochii lui, ucenicului revenindu-i strădania de a-și cuceri greu și cu încetul optica proprie. Odinioară, în lumea breslelor asta era legea. Există o legendă legată chiar de Tițian, după care un învățăcel l-ar fi întrebat „Cum pot fi original, Meștere?", acesta răspunzîndu-i: „Străduiește-te «să faci» ca mine și, în măsura în care nu izbutești, vei fi tu însuți". Un caz real, chiar la Universitatea noastră bucureșteană: cică Steriadi, întrebat de un student confuz cum să facă, răspunsul ar fi fost: „Mă, băiete, fă ca mine și pe urmă mai vezi tu!". În cele cîteva decenii petrecute alături de studenți m-am confruntat eu însumi cu aceeași dilemă – pe care am rezolvat-o cum m-am priceput, poate prea simplu (simplist?). Se întîmpla că, prin anii 1970, am găsit într-una dintre librăriile pariziene o carte recent tradusă din germană: *Johannes Itten, Art de la couleur* și, curios din fire, am cumpărat-o. Am găsit acolo o veritabilă... revoluție în lumea culorilor. Pentru întîia oară culorile erau codificate într-un mod logic, unitar și coerent. Plecînd de aici, mi s-au conturat două căi posibile: în studiul de atelier se poate adopta fie un mod de lucru relativ previzibil (cumva mai sistematizat, dar bazat totuși pe intuiție, pe instinctul pictural nativ, deci pe „talent"), fie se rămîne la modalitatea tradițională legată de vechiul raport maestru-ucenic. (Cazul din urmă, valabil, poate isca însă întrebarea, retorică, de ce să mai descopăr eu încă o dată... America, eu, un biet ucenic ce sînt, cînd ea a fost deja descoperită?) Cred că nu poate fi impusă definitiv o rețetă, așa sau așa!

Liviu LĂZĂRESCU

„Pictorul Baba nu probează uniformele modelor vremelnice"

1. Admirația față de o personalitate puternică îmi dublează efortul impunerii subconștiente a propriei personalități. Firește, stima față de Maestru a implicat mimetismul inițial, acea necesară sățiere spre evitarea perpetuării aceleiași formule. Probabil din instinctul curiozității mi-am schimbat paleta, ce la rîndul acesteia a început să încurajeze o altă lumină.

Maestrul a fost modelul complementar, precum roșul cu albastrul, în benefică opoziție. Definirea personalității se clădește oricum, pe parcursul existenței, ar fi reductiv și derizoriu dacă prin personalitatea artistului am înțelege doar pojghița ce o așterne pe pînză. Cred că face parte din personalitate și refuzul dependenței – eterna luptă cu tatăl.

2. La fel de străine artei precum discutabila sa istorie sînt și comentariile interpretărilor operei de artă, ce umplu adesea spații care, altfel, ar rămîne curate, cu autoritatea unui gen literar, la îndemîna oricui. Opera pictorului Corneliu Baba a fost supusă coerenței aceleiași cutume, evidențiind periodic *valori*, de altfel, străine picturii sale, valori hărăzite neantului. Pe acest considerent, în afara opiniilor personale, dar în favoarea motivațiilor acestor rînduri, evit exaltări sau justificări, indiferent dacă pictorul și-ar fi plecat capul, mai mult sau mai puțin decît contemporanii săi. Umblatul la personalitate este o practică milenară și tot milenar este antidotul; efortul recuperării și restaurării acesteia, a memoriei existenței, prin curățirea mărturiilor de grăsimea amprentelor oficial-conjuncturale. Opoziția la secol îl onorează major, oricărei comune disidențe. Pictorul nu probează uniformele modelor vremelnice, impune însă, formelor tutelate de întunericul totalitar dramatica singurătate a omului, mereu în favoarea demnității acestuia, fiind străin lumii bucuriei spontane, consumate instantaneu. Criteriile modernității situează *realismul* sau mai curînd ceea ce se crede a fi realism, în sertarul expresiei naive, banale sau vulgare și întotdeauna depășite. S-a încercat și *înnobilarea* picturii sale, cu ajutorul unor peceți de marcă: *expresionism sudic, realism magic* etc. pe criteriul actual că realis-

mul pur și simplu nu mai asigură suficientă încredere.

Firește, generațiile viitoare vor evalua în deplină detașare contemporaneitatea sa față de propriul secol; prezentul nefiind în măsură să emită sentințe și cu atît mai puțin evaluări ale apartenenței la contemporaneitate. Contemporani cu propriul secol sînt întotdeauna cei care reușesc sa fie ei înșiși, în afara prejudecăților. Oricum, opera de artă cu caracter simfonic nu poate fi fredonată în stradă.

3. Cum desenul nu există în natură, va trebui inventat de fiecare dată. Pentru a-l inventa trebuie cunoscută temeinic forma, cu atît mai mult cu cît desenul nu este transmisibil, astfel că pe student nu-l va putea învăța să vadă *ceea ce nu există în natură* decît un autentic cunoscător. Acestea ar fi motivele reale pentru a-ți crede și respecta profesorul, motive fără de care studentul rămîne orfan. În sinteză, dacă vorbim de învățămînt universitar, accesul la profesori cu înalt nivel cultural și profesional este un drept consfințit de constituția moralei culturii. La capătul ciclului universitar unde a cumulat cunoștințe aproximative, absolventului îi este îndreptățită afilierea la zonele unde se practică cu succes imitația desenului. În trecut, nu li se permitea studenților să *creeze* în fața modelului. Rigorile învățămîntului artistic au favorizat mari inovatori în cultura artistică a tuturor vremurilor – este superfluu să amintesc cel puțin marile exemple ale secolului trecut. Paradoxal, pentru a se delimita de meșteșugul ce deranjează *emanația creatoare*, este indispensabil un mare meșteșug substituit adesea cu doctă *literatură* de către exegeți, întotdeauna externi artelor.

Henry MAVRODIN

„O măgulire pe care o recunosc şi la 83 de ani: sînt babist“

De cînd mă ştiu, îndeletnicindu-mă cu mînuirea culorilor, pensulelor, adică a facerii de pictură, am fost numit împreună cu colegii mei de meserie „babist“. Sigur că acest apelativ era justificat de faptul că am fost elevul marelui Corneliu Baba. Pentru unii, această definire era un afront, în schimb, pentru mine, a fost o măgulire pe care o recunosc şi acum, la vîrsta de 83 de ani. Cum să conteşti valoarea învăţămintelor maestrului tău, cînd acestea sînt hrana pentru tot ce înseamnă evoluţia meseriei tale?

A-ţi defini propria personalitate lîngă cea a maestrului tău înseamnă să ştii să recunoşti valoarea învăţăturii primite de la acesta. Nu este un act de slugărnicie profesională, ci, dimpotrivă, de a fructifica tot ceea ce a urmat după despărţirea biologică de maestrul tău. Să nu mi se dea veşnicul exemplu al lui Brâncuşi, el fiind proba unei mutaţii radicale de concepţie asupra existenţei („faţă către faţă“ cu Dumnezeu). Este tot atît de adevărat că exemplul lui Brâncuşi se înscrie şi în logica cerinţelor de integrare ale ancestralelor forme constructive în conştiinţa contemporană.

Opera lui Corneliu Baba este perfect contemporană prin umanismul pe care îl emană în straturile din ce în ce mai rarefiate ale conştiinţei colective. Acest umanism este o valoare ce are o dimensiune care nu va putea fi niciodată modificată de-a lungul timpurilor şi este proprie oricăror transformări conceptuale sau stilistice în evoluţia picturii.

În societatea universitară s-a creat o fractură iremediabilă, o anomalie definitorie în raportul dintre student şi maestru. Pot să-mi explic acest fenomen regretabil prin premeditarea extragerii din conştiinţa tineretului a credinţei faţă de părinţi, de profesori şi de Dumnezeu.

Cînd se va sfîrşi acest uriaş dezastru? Cînd întreaga umanitate va fi căzut în neant.

Vladimir ZAMFIRESCU

T-shirt

Eu acum o sută de ani. Borhotul și dudul (I)

Călin DAN

Economia acelui loc nespectaculos, cocoțat pe dealuri, brăzdat de ape neadînci și capricioase, ascuns de păduri, era una simplă și veche. Exista fîneața, și exista livada. Pe cele două le uneau vitele: dintr-un loc mîncau, în celălalt li se răsfira bălegarul, ca îngrășămînt. Între astea – un pic de cucuruz pentru porc și pentru păsările din curte, lemne din pădure, și deasupra tuturor și a toate – țuica. Pentru aceasta se ara între pomi toamna și se risipea gunoiul adus de la grajduri, se curățau primăvara prunii de uscăciuni, se dădeau cu var trunchiurile cocîrjate, pentru aceasta se făcea o veghe neîntreruptă: dacă au înflorit la timp, dacă nu a dat îngheț, dacă au prins rod, dacă a plouat destul sau a plouat prea mult. Tăiatul lemnelor, cositul, dusul și adusul vitelor de pe hotar, drumurile la tîrg, la comună și la oraș erau împletite cu această prognoză continuă, care se uita de fapt la o singură întrebare: se face țuică anul ăsta? Sau nu se face?

În comunitățile mici, sărace, depărtate de luminile Imperiului, țuica era un liant social, o aspirație la fericire, o legătură cu civilizația (acel topos utopic unde nu există muncă, ci doar petrecere), dar și o magie cu parcurs prestabilit. De la afumarea prunilor pînă la fierbere, relația cu elementele e atent urmărită: întîi o ardere molcomă sub pomi, pentru a-i proteja de îngheț și paraziți (*calcinatio*); apoi *putrefactio* prin îngrășarea cu bălegar; pe urmă *conjunctio*, cînd toate forțele și energiile naturale se concentrează în creșterea fructului; și în sfîrșit, succesiunea *fermentatio – distillatio*, cînd apare marea revelație – țuica.

E o căldură stătută, de sfîrșit de august. Îl urmez pe tata prin livada de la Ciocuța, cînd-va mîndria averii lui Damaschin Medre, acum – nu se știe, înstrăinată, naționalizată, luată „în lucru“ de unii sau alții. Fîneața dintre pomi, proaspăt cosită, e plină de prune căzute. Deși pășim cu grijă, marginea albă a bascheților negri, chinezești (încălțămintea *de rigueur* a excursionistului în acele vremi) s-a acoperit cu pete violete, de la prunele strivite fără voie. Ativitatea e frenetică: prin pomi și prin iarba uscată bîzîie necontenit viespile în căutare de sucuri dulci. De jur-împrejur muieri și bărbați culeg aplecați prunele, le pun în copăi sau hîrdaie mici de lemn, apoi cu o smuceală icnită le aburcă pe un umăr și pleacă cu ele repejor către o șură care se cască într-o margine.

Prunele nu se culeg decît odată căzute – atunci sînt ele cele mai dulci și zemoase – îmi explică tata. „Uite, astea sînt bumbulei!“, mai adaugă, și trăsăturile i se înmoaie într-o expresie de duioșie. Aceeași expresie, amestecată cu ceva greu de definit (ironie? autoironie? superioritate a cunoscătorului?), apare pe fețele tuturor, cînd vine vorba despre țuică. O confrerie secretă a bărbaților, reuniți de amintirile solare legate de acest lichid misterios. Așa cum în negura neoliticului, cel care lucra cu focul pentru a obține metalul era o persoană atinsă de sacralitate, tot așa cei care azi se împărtășesc din focul modest care animă producerea (și pînă la urmă consumul) țuicii sînt și ei în atingere – decăzută, poate, dar nu mai puțin misterică – cu o margine a sacralității. Focul care trece de la lemne la lichidul distilat și de la acesta în gîtlejul și apoi în plexul numit, nu degeaba, solar, încălzind trupul și dînd un fel de cutezanță spiritului – acest foc simbolic luminează fețele posomorîte de viața grea ale bărbaților din România profundă, atunci cînd ei rostesc cuvîntul magic *țuică*.

Sava Raicu (1869-1920)

Culeg din iarba înțepătoare o prună bumbuleie: e albăstrie, rotundă, înțepată de viespe într-o parte și ușor fleșcăită; gustul nu e grozav – într-adevăr, foarte dulce. Iau una bistriță, mare, ovală, roșcată-albăstrie. O desfac pentru că îmi place să-i văd miezul verde, crud, prevestind gustul astringent: înăuntru se zvîrcolește în propriile excremente un vierme alb, mic. O arunc, scîrbit. Tata rîde. Mergem pe urma culegătorilor, în șura unde copăile și hîrdaiele sînt deșertate în niște vedre uriașe, evazate la gură. Pentru a privi înăuntrul lor ne urcăm pe o scară îngustă, proptită cutezător de buza vasului. În lumina strecurată cu zgîrcenie prin îmbinările pereților de scîndură vedem și adulmecăm un amestec negricios de prune umflate, fire de iarbă, viermi înecați, plutind într-o zeamă cleioasă, întunecos albastră, acoperită de spuma în ebulițiune a fermentării și de roiuri de muște. Tata are pregătit un pai scos dintr-o căpiță; suflă repede peste spuma cenușie și în ochiul limpede creat înfige paiul și trage de cîteva ori. Îmi dă și mie să încerc: de data asta e bun, un lichid dulce-acrișor, înțepător cam ca mustul și mirosind cam la fel. Borhot.

Avînd în vedere că chemarea preotului și a învățătorului este ca pe lîngă luminarea minței și nobilitarea inimei să se mai îngrijească și bunăstarea materială a poporului eu m'am năsuit după putință a-mi împlini și aceasta mare datorință față de cei încredințați conducerii mele. Fiind locuitorii din Slatina de Mureș toți oameni sîrguincioși dar săraci din cauza că nu aveau pămînt de lucru deajuns și în anul 1903 aflîndu-se de vînzare domeniul feudal numit „Mușa“ în mărime de 1.500 jughere cadastrali, am sfătuit pe slatinanți ca să stăruim din toate puterile să cumpărăm acest domeniu, ei încă aveau mare dorință ca să se facă acest lucru bun și de mare folos pentru ei și pentru următorii lor din generațiune în generațiune, dar nu aveau banii de lipsă pentru cumpărarea lui. Eu li-am spus că, cu ajutorul lui Dumnezeu și cu sprijinul bărbaților noștri învățați și de omenie cum sînt Dr. Nicolae Oncu; Sava Raicu și Traian Vațianu protopopul Aradului, cari stau înfruntea institutului de credit și economii „Victoria“ din Arad vom putea ajunge la banii de lipsă pentru cumpărarea Mușei. La dorința și rugarea fierbinte a Slatinanților, eu m'am pus în înțelegere cu acești bărbați fruntași și binevoitori ai națiunei noastre române și ei la rugarea mea în urma cunoștinței vechi ce o aveam cu dînșii, s'au învoit a da slatinanților un împrumut de 62.000 coroane (șasezeci și două mii coroane) care sumă era de lipsă pentru a se putea cumpăra domeniul Mușa și astfel după multe umblări și obstacole ni-a succes ca în ziua de 4 Februarie 1904 eu, dimpreună cu I. Papp advocatul băncii „Victoria“; cu notarul Ioan Totterer din Căpruța și cu Onica Micle și Milente Maxinan din Slatina să ne prezentăm în orașul Budapesta la locuința proprietarului Mușei de atunci cavaler Lederer și să încheiem cu dînsul contractul de vînzare și cumpărare a Mușei pe seama Slatinanților. Astfel mi-a succes a face stăpîni pe Slatinanți preste pămîntul acela pe care moșii și strămoșii Românilor trebuiau să-l lucreze ca iobagi bătuți și chinuiți pe seama domnului feudal (spahiei).

După ce în anul 1904 domeniul Mușa a fost scris în cartea funduară pe numele slatinanților, ei ca un fel de remunerație pentru ostenelele mele și facerea de bine pentru ei prin cumpărarea Mușei mi-au dăruit miie casa cea mare din Mușa care a servit ca locuință pădurarilor Mușei; eu însă văzînd că parohia ort. r. Slatina de Mureș nu are casă parohială am dăruit-o pe seama acelei parohii și azi e clădită în comună și servește ca locuință pentru preotul ort. rom. de acolo. În anii 1913 și 19[??] făcîndu-se parcelarea Mușei a mai rămas de la parcelare 15 jughere de pămînt, care la stăruința mea, au fost date pe seama sfintei biserici ort. rom. din Slatina de Mureș. —

Despre Europeanul de Handbal, Veste Galbene și Anul Nou

Mariana GORCZYCA

Nu m-am dus în Franța, așa cum intenționam încă din toamnă, să fiu suporter și să scriu despre Naționala de Handbal a României. Rezervarea la hotel mi-am ținut-o însă valabilă pînă în ultimul moment. M-am mulțumit cu transmisiile televiziunii publice, cu comentariile invitaților din studio, unele fericite, altele care nu-și aveau locul, cu postările pe Facebook ale celor prezenți la fața locului, cu pozele primite pe WhatsApp.

De ce nu m-am dus? Fiindcă aveam două lansări de carte la Sighișoara, de la care nu puteam să lipsesc, la una dintre ele fiind chiar maestru de ceremonii. Dar ambele au fost mai degrabă alibiul deciziei mele.

Nu m-am dus pentru că am fost influențată de cunoscuți, care au fost prinși în miezul evenimentelor violente de la manifestațiile de stradă ale Vestelor Galbene; nu m-am dus pentru că, brusc, mi-au venit în minte scene din metroul parizian, în care, în ultimele dăți în care l-am folosit pentru a mă deplasa în Paris, am simțit o acută nesiguranță. Și spun asta eu, care mi-am asumat deplasări cu ricșa într-o uriașă și haotică metropolă indiană.

Fiindcă, în ciuda problemelor politice și sociale complexe, grave, nu numai din Franța, în ciuda imaginilor care circulă legate de efuziunile junckeriene în pași clătinați, a întrebărilor care se nasc instant și angoasant: „Cine ni sînt conducătorii?!“, trebuie să admitem că viața merge mai departe.

Găsesc în presa culturală franceză (*Revue des deux mondes*) un articol despre o dezbatere recentă pe tema celui care a inventat șampania și un titlu-citat din înțelepciunea acestui popor *bon viveur* care m-a adus cu picioarele pe pământ. El sună în felul următor: *Je ne peux vivre sans champagne, en cas de victoire, je le mérite; en cas de défaite, j'en ai besoin*.

Echipa României a pierdut meciul pentru medalia de bronz, fiind învinsă de Națională Olandei. Cînd vine luna decembrie, de vreo două decenii, speranțele, pasiunile, frustrările și tot cîmpul semantic al trăirilor de suporter român se aglutinează în jurul handbalului. Și asta datorită Națională feminine. Faptul că fetele noastre se califică la fiecare turneu final, european sau mondial, este considerat de domeniul firescului. (Dacă s-ar întîmpla la fotbal, am ieși cu steaguri în stradă !) Dar noi vrem, ca de la Simona Halep, de fiecare dată, mai mult: să treacă de grupe, să ajungă în fazele superioare, să lupte pentru locul unu. Cerem de la cei care ne pot da.

După meciul pierdut de România în fața Olandei, m-am dus în cămară după o șampanie sau măcar după un prosecco. Potrivit proverbului franțuzesc, chiar aveam nevoie. N-am mai găsit nimic. Epuizasem în familie micul stoc după victoriile din grupe, cînd Cristina Neagu, Eliza Buceschi, Crina Pintea, Vali Perianu, Denisa Dedu, Iulia Dumanska, Alice Ardean... dăduseră de pământ cu tot ce întîlniseră în cale.

De asta zic, să uităm ce n-a mers, să uităm de accidentarea Cristinei Neagu (cam au lipsit în semifinală și finala mică cele șapte-opt goluri ale ei pe meci), să uităm că am fost la patru goluri de medalia de bronz, și să vedem, în spiritul învățăturilor orientale, cu ce plecăm noi pe plus de la acest European?

Cu o calificare in Careul de Ași, acolo unde ar fi vrut și Norvegia, Danemarca, Suedia, Spania, Muntenegru, Serbia sau Germania, toate medaliate la alte ediții, să ajungă.

Cu o calificare directă la Mondialul de handbal din Japonia, de anul viitor, ceea ce nu e de colo, în condițiile în care Cristina Neagu este indisponibilă pentru vreo șase luni.

Cu un pivot extraordinar, clar cel mai bun de la acest European, Crina Pintea.

Cu cea mai frumoasă galerie de la acest European. Deja acești frumoși nebuni își planifică concediul și bugetul de anul viitor pentru a putea fi alături de echipa României în Japonia.

Ca într-o familie mai mult sau mai puțin tradițională, dar întemeiată pe dragoste, la bine și la rău, rămînem împreună! Hai România! —

Povestiri cu creionul chimic

Oul lacustru

Ioan Mihai COCHINESCU

Răvășite imagini ale memoriei mele, dragi și scumpe amintiri! Ce teamă mi-e că se pot pierde, nu doar din acuitatea lor de cristal, ci chiar și din urmele vagi ale zilelor și nopților de demult, trăite clipă de clipă cu intensitatea acelui iluzoriu prezent continuu, care, pentru că nu există, nici nu se poate-ntoarce! Frînturi ale unor voci, străzi și case, detalii de obiecte, flori de cîmp și păduri nesfîrșite, nume și chipuri odinioară limpezi, care se îndepărtează vertiginos, dispărînd cu-ncetul, cufundîndu-se cu o viteză exponențială ce depășește cu mult viteza luminii, iar mai apoi risipindu-se într-un soi de noapte cosmică, în necruțătoarea explozie a uitării, în *slow motion* și-o muzică de iarnă cîntată de-o fată la acordeon pe malul lacului înghețat sau improvizată vreodată de către Bach însuși la orga bisericii St. Thomas din Leipzig sau la Zimmermannsches Kaffeehaus, pentru studenții care se adunau în acea vestită cafenea și în grădinile lui Gottfried Zimmermann, unde aveau acces chiar și femeile pentru a asista la unele concerte.

Cei mai înzestrați pictori ai lumii și-au compus tablourile care o înfățișează pe Maica Domnului cu Pruncul Iisus în brațe urmînd forma parcă prestabilită a unui ou, ca un fel de reverberație a oului din oul lacustru al pîntecului matern. De cîte ori am văzut cîte-o mamă ținîndu-și copilul în brațe, fie la vremea somnului, fie la vremea alăptatului, a legănatului, a alinării vreunei dureri, a dezmierdării și alintării, a cîntului de leagăn fără de cuvinte, m-am gîndit: ce ou cosmic! Ce forță sublimă! Ce frumusețe nemărginită! Ce minunăție! Memoria nu ne trimite niciodată semne concrete ale acelui prezent de demult. El va fi fost real cîndva, cu siguranță, însă clipele acelea ni s-au desprins din memorie. S-au așezat mai curînd într-un dor al recompunerii, au plăsmuit chiar și imagini, asemănătoare viselor. Dar clipele cele adevărate au plecat de la noi, lăsîndu-ne pustiiți de-acel dor clătinat precum imaginile care se răsfrîng în unda rîului, la vremea înserării.

Mama mea se apropia de vîrsta de 90 de ani cînd mi-am dat seama că niciodată, dar chiar niciodată pînă atunci nu-i ținusem mîna în mîinile mele. Nu-i examinasem textura pielii care se-ntindea peste oasele firave ale degetelor, oferind o suprafață destul de parcimonioasă de desfășurare a rîurilor de vene și vinișoare. Nu înțelegeam nimic din oferta acelei imagini, pînă cînd, străfulgerat de gîndul că nu-mi aminteam nici măcar dacă i-am mîngîiat mîna cu recunoștință vreodată, mi-am apropiat cu-ncetineală obrazul, am rămas cîteva clipe lipit de ea și i-am sărutat-o. A tresărit, surprinsă de gestul meu oarecum neobișnuit, și și-a retras-o, într-un gest reflex, apoi a izbucnit într-un rîs ușurel, trecîndu-și degetele peste fruntea mea. „Pruncul meu“, doar atît mi-a spus. Da, acum realizez că și imaginea aceea a mea, ghemuit la picioarele bătrînei mele mame, care încerca să înțeleagă gestul meu, avea, de asemenea, forma unui ou.

Refuza să coboare din acel microbuz, o ambulanță oferită cu prietenie de către medicul familiei, cu care venisem într-o vizită la casa cu curte mare a fetei mele, Cristina. Mama nu voia să coboare, în ruptul capului. După aproape o jumătate de oră de negocieri, a acceptat să o cobor eu, luînd-o în brațe, ca pe copiii cei mici. Tocmai mă pregăteam sufletește pentru un efort deosebit, cînd, deîndată ce am săltat-o, mi-am dat seama că era ușoară ca un fulg. Era de-a dreptul imaterială. Am așezat-o apoi pe-un scaun în iarba din fața casei, la masa întinsă pentru frumoasa petrecere de familie. „Trebuie să-ți povestesc ce-am visat azi-noapte“, mi-a zis. „Stai aici lîngă mine și-ascultă. Se făcea că eram la Sinești în vremea războiului și mă-ntorceam, agale, îngîndurată, de la gîrlă spre casă. Și cum mă uitam eu spre șosea, venea pe uliță, departe, un om îmbrăcat în haine de militar. Să nu-mi cred ochilor! Era chiar *taicăl-tău,* Dumnezeu să-l ierte, care se-ntorcea de la război, din Rusia. Era tare frumos, să știi, *taicăl-tău,* așa, înalt, cu mersul lui drept și liniștit, cu o rană în spate. S-a oprit cînd m-a recunoscut și eu am luat-o la fugă spre el și i-am sărit în brațe, de bucurie. Aveam eu obiceiul ăsta, să-i sar în brațe, așa, cînd eram tineri amîndoi, să-l cuprind cu picioarele și el să mă-nvîrtă de să mă ia amețeala.“ S-a oprit din poveste cîteva clipe, rîzînd. „Și uite-așa“, a continuat după aceea, „îl țineam cu picioarele pe după mijloc și el mă-nvîrtea de mă zăpăcea. Dar știi care e partea proastă? El era așa de tînăr și de frumos! Numai că eu eram fix ca acum. Bătrînă, bătrînă de tot. Așa cum mă vezi.“ S-a oprit din poveste, fără să mai adauge nici un cuvînt. Și-a șters la repezeală lacrimile de pe obraz și s-a înseninat după aceea într-un zîmbet. La întoarcere, cînd să urcăm în microbuz, am dat să o iau în brațe, din nou. „Lasă-mă!“, mi-a zis. „Pot să urc și singură! Ce, Doamne, iartă-mă!“ —

Ioan Mihai Cochinescu – *Fata cu acordeonul de iarnă*